



قراءة

في (نفس) المسرحي (العراقي)

أطيف رشيد

أطيف رشيد من مواليد بغداد في عام 1962. بدأ بالدراسة الأدبية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية، عضو الاتحاد العام للكتاب والصحفيين في العراق، لها مجموعة شعرية بعنوان (لا أملك أدبية)، القصص أطير، شاركت بمهرجانات أدبية داخل العراق، كتبت أطيف رشيد في الثقافة المسرحية، ونشرت في هذا المجال عددا من المقالات في الصحف المحلية والعربية وفي مواقع أدبية على الإنترنت، كما نشرت العديد من القصائد في الصحف المحلية والعربية على الإنترنت.

(بيكيت) و (فارولد يكر) في المنطقة كبيرة أثرت في الحركة المسرحية وكثافة النص المسرحي في العالم، حيث استلقت المفاهيم الإنسانية العميقة من خلال الحياة السخيفة للبسطاء والعلاقات المعاصرة. ونسجت في تداخل اللازملة والامثلة وكسر القواعد، الأرستقراطية في أكثر الأحيان في محاولة للانفلات مما سماه بيكيت بـ (العبث الرمزي) (التدويرية) وكتابة مغامرة تجسد (قوة

شهدت كتابة النص المسرحي مراراً من التجديد والتجريب تمثلها المذاهب والمدارس المسرحية على مر التاريخ الأدبي المسرحي فمثلاً كتابات (شكسبير) كانت تحولاً عن النصوص المسرحية التي قبلها وكذلك كتابات (أيمن) التي شكلت فاصلاً وتحولاً مهماً من الناحية الفنية والبثائية فضلاً عن الموضوعية.

غير أن لغة التجديد هو ما جاء به كل من

هذا يمكن تصنيفه صنفين من النصوص المسرحية:

- الأول ما حافظ على العناصر الأساسية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وزمان ومكان لكنه أجاد التغيير فيها.

- أما الثاني فهو ذلك الشكل الذي تلاعب بمكونات النص المسرحي مغييا أحد عناصره وربما أكثر من عنصر، من جهة أو مستقيدا من فنون أخرى مثل السيناريو واللغة السينمائية مكوناً ما يسمى بـ (السيناريو المسرحي) أو (اللغة المسرحية) أو (سيناريو مسرحية)

علي عبد النبي الزبيدي

الموضوع والشكل المسرحي

تعلم نصوص الزبيدي المسرحية مثالا معروفا للنص المسرحي التجريبي من حيث الأسلوب والشكل والمضمون وتأتي مسرحية (جبل رابع) ضمن مجموعة مساء الصمت فيها الصباح، حفرا في النفس البشرية وتأثيرات الحرب وأحوالها التي شوهت الفكر والجسد والروح وأفقدت الإنسان أمه في عهد متكامل مشرق بل وصورت المستقبل من خلال (النقص الذي يزدي إلى الجمال) مستقيدا لواقع الحرب القبيح نفسه في جبل رابع يصور الزبيدي حياة عائلة تعيش ضمن مجتمع المتسولين وتمتحن التمسول، شوهت الحرب قيمها وظالت حتى جسدتها. فالجد أعمى فقد عينيه بعد أن اخترقتهما الحرب بأرقامها الكثيرة) والاب - أبو ذراع - فقد ذراعه في الحرب، أما الابن فللسانه مبتور ليس بسبب الحرب بشكل مباشر وإنما من خلال تأثيراتها على الاب، لسان مبتور بشكل قصدي، أما الام

العالم من خلال أفق التفاصيل وأعمقها وأكثرها تصافا بالإنسان مبتعدة عن اللغة الشعرية أو الشكل المساند في الشكل والمضمون. فالحوار في مسرحية (في انتظار غودو) بشكل توجهها خاصا في إطلاق لغة التوحد، لغة الفرد للتوحد، وانعدام التسلسل المألوف فيما بين المتحاورين في الجزء الأعظم من النص. كما أن فقرات الصمت لدى (هارولد بنتر) كان لها الأثر في جعل النص ساحة لغوية وبصرية وسمعية على المستوى الدلالي والجمالي فكان ذلك ثورة في التجديد بامتياز امتدت تأثيراته ليشمل كثير من مؤلفي المسرح في العالم.

ولم يكن المؤلف المسرحي العراقي بعيدا عن هذه التأثيرات فتألف هذا الأثر وأدع فيه لما فيه من جماليات على المستوى الدلالي والبثاني، وأضعا بسمية (مساء الصمت) العراقي، يمكن أن نذكر منهم علي عبد النبي وكذلك صباح الاتياري وعلي عبد النبي الزبيدي وقاسم مطرود على سبيل المثال لا الحصر.

ويمكن عد نهاية عقد التسعينيات وبداية الألفية الثالثة حتى عام 2003 فترة خصبة لا تزال شكل من الكتابة المسرحية نتيجة الحروب والنظام الديكتاتوري والاختناقات السياسية، فعمد المؤلف المسرحي إلى اجتراح أسلوب يتخلص فيه من سلطة الرقيب من جهة ولتغرية واقعه من جهة أخرى.

وفي ما تلا عام 2003 كان النصوص المسرحية وجهة جديدة في محاوله لتمثل التحولات الثقافية والسياسية والدينية مستقيدا من توفر شرط الحرية والانفتاح العالمي الذي وفرت شبكة الانترنت وعلى

الخاص الذي يضع فيه شقوص مسرحية محملا أيامم الأم الحاضر ونقل للأمام. وهم المستقبل في جيل رابع تبدو ملامحه غامضة وغير معروفة بل مجهولة المعالم. ونقل هذا إنما يحدث في سبعة من الأيام أو الستين. وهو الرقم الذي يحمل دلالات مرجعية بين سنوات عجاف وقطع وبين سنوات خير ورخاء تتأملها.

هيمنة الصفات الشخصية

تعميم النص والتشويه

يعتمد الزيني في أغلب نصوصه التي عدم تسمية الشخصيات وإنما بالإشارة إليها - (ذلك، تلك، هي ...) كما في نصه مساء الضمت أربها الصراح أو يصفي عليها لمة احتجاجية عامة كـ (الزوج - المراه ...) أو يضع لها صفات عامة كما في جيل رابع، صفات معطاة بشكلها أن تكون متغلا لعالم شائع مثل في أثناء، هوية الشخصية المتكلمة معها بعد الاستئذان شاملا وعمما. فهو لا يكتف في التمثيل تسمية الشخصيات في إطار عائلي وشخصي مبتدأ من راس الهرم العائلي الجد - أعمى وهو الجيل الأول الذي فقد قدره على تمييز أو إبصار الواقع والمستقبل بشكل طبيعي. وهو نفس ليس بالكونزي الطبيعي الخلق بل سيم خارجي هو الحرب. هذه الحرب التي تؤدي أيضا إلى نفس وتشويه في الجيل الثاني - الأب - أبو نواح أما الآين - ميثور المسان - وميثور تختلف في مياعنها عن (أعمى و أبو نواح) فهي شوكيد لفعل التصبر والتشويه. ليصبح أكثر توازنا وقبولا بالنسبة للآخر. ليستمر هذا المنهج التشويهي ويمتد نحو الجيل الرابع الذي يتم قطع ذرائعه وهو لما يزال طريا غافلا عن أسباب التشويه غير

كانت متكاملة حتى ولدت ولدا يمتحه الأب اسم (مجهول) وسيطر مع الجد أن تعتبر ذرائعه استجابة للمط البيعة التي تعتبر قطع الأطراف عملا قديسا يتم عن إيمان عميق. وهو ما يثلاثم وأفكار الأب (ليصبح بعيدا عن الحرب - الفار - الموت - التقطيع) وفي عمرة احتفالات واسعة كمرحان لقطع الأطراف وفق الميوز في بيئة مشوهة وغريبة والتي يجد فيها الأب أنها لحظة من التجلي والصدق الإنساني التي لا تتحقق إلا بفعل النظرة الناقبة للمستقبل) هذه النظرة التي ستطال الأم فنقطع ذرائعها إذا لا يستحق زمن كهذا (أن نعيش فيه بوجوه وأسماء وأطراف ...). ولكنها مستمرة في شخصها حيث تعلن في نهاية المسرحية أنها حامل وسط نعر الجميع ولذئهم

يعتمد إلى تقسيم النص إلى توقيف المشاهد دون ذكر كلمة مشهد بل أولا وثانيا وهكذا حتى السوفم سبعة ويقطع هذا التسلسل بعد (أولا) و (ثانيا) بكلمة (تتوقف) وهي ثالث حسب التسلسل لأن الذي يأتي بعد التمهيد هو رابع ثم عنوان آخر يعترض هذا التسلسل تحت مسمى (استهلال متأخر) خارج الترفيم ليستمر بعد ذلك في تسلسل نصه إلى خامس وسادس وسابع ليتوقف عندها.

إن التقسيم بهذا الشكل للمغايير لتقسيم النص المسرحي الكلاسيكي ودون الإشارة إلى نوع هذا الرقم كمشهد أو مقطع أو فصل يمنح النص بعدا دلاليا لا تجد أن الرقم سبعة الذي تنتهي عنده لعبة النص هو عدد أيام الأسبوع لكن هذا العدد مع الاستهلال المتأخر يصبح ثمانية فهو يفير المفاهيم الزمنية المعروفة (كما هو شأنه دائما كما في نص ثامن أيام الأسبوع) لينجز زمنه

ان الصلة الأكثر اطلاقاً وحضوراً وتأثيراً في العناصر للنص هي (ابو نراع) التي باتت تعرف من خلالها كل العناصر المكونة للحياة المادية (شارع ابو نراع وبيت ابو نراع ..) والعلاقات العائلية - زوجة ابو نراع، عائلة ابو نراع) لتشكل الصلة الأكثر شمولية. صفة النقص عالم من التشويه والقيح هو الشكل السائد الذي يعكس بزمام مجرى الزمن/الاحداث فيصوغها من خلال نظره الخاصة. وإطلاق هذه الصفة يحدد لنا النمط والسلوك بالشخصية ويوجه نظرة القارئ/الناقد من حيزها المحدود الى الحيز العام للانسانية كلها من خلال تجميعنا لدلالاتها في السياق العام.

قاسم مطرود

نعد كتابات قاسم مطرود من التجارب المسرحية المهمة التي قدمت نفسها كشكافة متميزة ذات بصمة خاصة في اختيار الشكل والمضمون. فهو يعنى بالتعميق بدءاً من العنوان الشعري للنصوص (كما في لروح توافد اخرى و الجرافات لا تعرف العون) بالإضافة الى جودة الموضوعات التي يطرحها.

حوار المصاطب والشكل المسرحي

يقدم مطرود نصه على انه سيناريو مسرحية، والسيناريو هو (قوس الفعل الدرامي) وهو كل التفاصيل المسرحية قبل ان يدخل الحوار اليها. وبما ان نص حوار المصاطب هو شكل نهائي لا يتوي المؤلف انتقال هذا العنصر/ الحوار اليه، فهو إذن نص نهائي وليس مشروع او مخطط أولي لكتابه اخرى. وهو يقترب من نص المانتر مايم و مستقيداً من التوصل في الفنون

والاداب الى الصورة المختزلة والمكثفة، يبدأ بعلامة أولى وهي منح الصفة البشرية الأكثر حيوية وهي الحوار الى شين جامد - المصاطب - ثم يتبعه بتقديم الشخصيات معرفاً ايها ب (الرجل الأول والرجل الثاني - العازف - والرجل الثالث - اكبرهم سناً) وانهم رجال في سن التقاعد وينتقل الى عناصر المكان ليسمبها بتكوينات الشكل المسرحي فيوزعها بحيث يربط الخشب بقاعة المتفرجين بدءاً بمظلة الحافلات التي يكون ضلعان منها يمتدان الى قاعة المتفرجين، وارقام الحافلات التي يريد ان تكون معروفة بالنسبة للمتفرج وتخص منبته، ثم عمود الاشارة الضوئية الذي ما ان يشتعل باللون الأخضر حتى يسمح بدخول المتفرجين الى القاعة. محطة انتظار المصافلات. وعند اكتمال بقولهم تتحول الاشارة الضوئية الى الاحمر. يبدأ النص من خلال إطلاكين. اطلالة أولى و اطلالة ثانية .

تتكون الأولى من تسعة مشاهد لثنائي الثانية والتي تلي خمس مشاهد لتكامل تسلسل الاطلالة الأولى. فهي استمرار ولكنه استمرار مصحوب بالنقص - نقص في احد الشخصيات (شخصية الثاني العازف). ونقص زمني بدلالة فرق أربعة مشاهد عن الاطلالة الأولى. الاطلالة هنا تقابل الفصل في النص المسرحي الكلاسيكي والاطلالة الاسم من (أطل وهو في اللغة اشرف) فمن يطل على من في حوار المصاطب.

المتفرجون بوصفهم

فاعلين في النص

في النص (يتابع الرجل الأول دخول المتفرجين ...) ويتابع هنا بمنزلة المسيطر والمسؤول على مجرى الاحداث والمشرف عليها ... فهو يشرف على دخول المتفرجين.

في عالم مشترك بينهما عالم الرجل الأول / الحكاية، وعالم الداخلين إليها، فيشتركون في قطعة صامته من الحياة تكشف عن هواجس انسانية تعصفها كل من الشخصيات الثلاث والاشتراك هنا هو عكس اللعبة المسرحية التي تقتضي ان يكون أحد طرفيها متفرجا بل هو في حوار المصاطب فاعل ومنتج للمعنى أكثر منه متلقيا سلبيا لوقائع النص.

الزمن المسرحي : زمن حدوث هاتين الاطالعتين غير محدد

لا ينكره المؤلف فهما لطلالتان على الداخل ولا يعنيه الزمن الخارجي وياتي التعريف بهذا الزمن الداخلي من خلال مكونات النص نفسه فهو اولاً الزمن الشفوي للشخصيات هو زمن الاعتزال عن العمل والشوق عن تقديم أي فعل انتاجي للآخرين. ومن ثم هو التوقف عند بديم الحيوية فيهم. وهم في حالة من الزنابة لدرجة ان المؤلف وضع حواراً للمصاطب كناية عن حوار الجماد. والزمن الآخر هو ما تدل عليه الجملة بين الاطالعتين (يمكن ان تلعب الاضواء دوراً في التعبير باننا انتهينا من يوم وبغلنا في يوم آخر). ان هذا يومان - وفي يومين كم تقبل احوال المرء وتصور.

ونقص عند مشاهد الاطلالة الثانية عن الاولى هو تعبير عن تقلص دائم وخسارون في احد اهم عناصر الحياة، الانسان.

الشخصية المسرحية

الرجل الاول

يكتفي فاسم مطرود بالاشارة للشخصية الاولى بـ (الرجل الاول) وهو رغم تقديمه المتصور لغير انه لم يتطرق لشئ عنه . ومن

خلال البحث في النص امكننا التعرف الى هويته ورسم ملامح شخصيته. فالاول الذي يثامح حركة العالم بشئ من الرثابة والمثل وهو الأكثر اهتماماً بالتفاصيل، إذ يهين الاموات - وربما اسباب الحياة - للثاني حين يك سلاسل الصندوق الذي يحتوي على آلة موسيقية وعلبة صغيرة. الآلة الجيدة التي تحدث صوتاً معبراً مقبده بالسلاسل الى المصطبة. وهو يقلق على وضع العلبة الصغيرة في مكان ملائم. كذلك هو يطيل النظر الى الورقة التي كان يكوها ويحولها من يد ليد وهو تدور في سلة النفايات حتى تستقر. او هو يخرج سيجارة (يتأملها. يشمها. يدخنها ...) وهو الأكثر ارتباطاً بالفضاء المكاني من حيث الحركة فهو والتعامل معه (كما في تعامله مع الاشارة الضوئية في تحولاتها مرة تخص المائلات ومرة كاضاءة عادية يستخدمها لقراءة الخريطة) ويؤكد للجمال اللغوية التي يكرها المتوكل (يثامح حركة الداخلين) (يخرج الصندوق) (بعد السلاسل) (يمسك السيجارة كالسيف). وكذلك تتبين ملامح شخصيته حتى في إعادة وتكرار افعاله في الاطلالة الثانية لا يؤثر فيه تقدم الزمن كما يؤثر في الشخصيتين الأخريين، فهو خارج الزمن من حيث تأثيره فيه فهو كمنحص لا يتأثر عن استناده رغم التمدد والترقب مشغولاً نظرة للسماء. بين فترة وأخرى (كانه ينتظر نزول شين من السماء).

الرجل الثاني

الرجل الثاني، العارف وهو محور النص، كل شئ يدور حوله. ويبدأ من أجله. يظهر في المشهد الثالث (يمشي كالسلحفاة) كثير الغطاس، يصيح انه بمنديل ورقي. يرفع يده

لتحية الأول. دون النظر إليه ، أنها مسألة روثينية ربما تعاد وتكرر لعشرات المرات. هذا الشخص المسن وبطن الحركة هو العازف الذي يبدأ الأول من أجل الآلة الموسيقية ، أطلقها من سلاسلها وظلها ووضع له اللعبة الصغيرة في مكان مناسب.

هذا العازف المسن ينام العزف غير أنه يحمل ذات القلق على تلك اللعبة الصغيرة، لعبة الهبات، خشية أن لا يراها احد. فيقطع العزف ويتجه لها مفيرا مكانها ويعود الى آله ليعزف قطعة أخرى لا علاقة لها بالأولى. وبعد المماس يعزف قطعة ثالثة مختلفة أيضا. الحانة الخائفة لكل حالة عزف خاص ولكن وبسبب من عدم إنزال (السماء) ما (يملا) تلك اللعبة فإن حركة تصبح أكثر بطئا لظهوره بالخفية وسرعان ما ينقض بشكل مفاجئ يعزف حية وقلمها عزفا سريعا قلنا وهو يتابع الشارع (ويك) ينتظر قدوم الحافلة) ويكفي عزفه (بشيء من مكان بعيد) غير أن لأشياء عديدة لها أثر المفارقة (ليبقى السكون بكل أشكال) ويترك أثره. أثر ما. يذكر به ويديم العلاقة الروتينية التي كانت قد بدأت تتحول الى شيء من الحميمية بينه وبين الأول والثاني. تلك العلاقة التي كان تلتقيها الآلة والرواية والتكرار.

وهذا الأثر هو إيقاد شمعة وتركها بالقرب من اللعبة الفارغة، ليخرج من جهة اليسار- الجهة المعاكسة لجهة خروج الأول والثالث - ليخرج من مسرح الحياة خاسرا مثقلا بالخيبتات. رغم طول الانتظار. ورغم اهتمام الأول ومثابته. وبعد أن عزف قطعتة الأخيرة (شبه الحزينة) وسلم آله للثالث، خرج (وكأنه خسِر العالم).

الرجل الثالث - أكبرهم سنا

صاحب الجريدة، حامل الأخبار والفصص والذكريات. والمثقل بالهموم تزداد حركته ببطأ مع تقدم الزمن المسرحي. من الأخبار لدرجة أنه رمى بالجريدة في سلة النفايات مستمرا بالتدخين وبالشعور بالملل.

تبدو علاقته بالآخرين باردة واليه ثم ما تلبث أن تتولد بعد رحيل الثاني (إذ يشاركه الحزن) على خسارته وحياته مع ازدياد بطء حركته وشيخوخته وتزداد تبعيته للأول في حركات القلق والحزن لرحيل الثاني. يحاول استحضاره من خلال وضع الشمعة على المصطبة، في مكانه الفارغ ويحاول أن يعزف بدلا عنه (إلا أنه يصدر أصواتا مزعجة فيتوقف). تنطلق الشمعة فيحاول الأول والثالث إشعالها بعد ثلاث محاولات يتفشلون. يتأمل أحدهما الآخر ويحزن (يفترقان ويظهران إلى المفضل الذي خلا مشا) لتخفي الإضاءة وتبقى الشمعة المشتعلة بجوار اللعبة الأخيرة التي عزفها الثاني هذا مشهد المكان

تفوق السرد على الحوار

إن اختيار المؤلف للشكل المسرحي الذي وضع فيه الشخصيات، أقصى الحوار، فرض عليه أن يتبع نظاما بنائيا يمكن فيه من الكشف عن رؤاه ضمن سياقات لغوية مفيدة من الجمل الاسمي والفعلي الواصفة. ومن خلال هذه السياقات اللغوية يكشف عن طبيعة الشخصيات، حالاتها وحركاتها وأفعالها. ويكشف عن الفضاء المكاني والزمني للشخص. فالوصف للفعل والحركة هو سرد مفضل على شكل صور تتضمن إيماءات وإشارات وحركات وأصوات وأضداد على لسان راو وحيد هو المؤلف. وبالنظر إلى هذه الأفعال نجدها على نوعين:

تنظيمها يضعها وسط المصطفية) ويمثل هذا الجزء المقتبس كيف تتشكل بنية النص الدلالية لأنها الأساس في تكوينه وتشكله وتحت مسمى (سيناريو) المتقدم على (مسرحي) لإثبات هوية النص كشكل تجريبي جديد.

النبي العاجز

في حوار المصاطب نشهد إنطافا للصمت ونسفل عالم من (اللامسميات) في عموميات وهو اختزال للحياة بشكل حركة، وهذا الاختزال تصوير زائد تعميق لما يعانيه الإنسان من توحّد وغربة ولا جدوى صدمة له وهو يحدق بالعالم المسرع الجنون، غريب، وانتظار للآتي، الانتظار المتكرر الذي يقفل كافي المنتظرين المطلقين إلى أرقام الحافلات التي لم تزل بها هو مثال منها ومن كتابها النبي لا يخطون عالمهم (عالم الشخصيات) فيبالي هذا الانتظار العقيم من حركتهم تهيئة السعال التام على الرغم من وجود المقايح والفتك لتقوّة (الرجل الأول) إلا أنها قوة مقيدة ومشروطة بالسما، معطلة لا تمك إلا أن تنظر إلى السماء، كالنبي العاجز، ينتظر معجزة من السماء تنبّه القوة ليتحلل وضع الرقابة وتحرك الجمود وتعوض الخيبات بشئ من الأمل.

الأول- هو أفعال خاصة بالشخصيات تؤدي أغراض توصيفية مثل (يخرج علبة السجائر بناملها، يشمها، يرمي الفتنة يدس العلبة، ...).

الثاني - مادل على المشهد مثل (تعود الأضواء يتضال ضوؤها، تبنى الشمعة مشتعلة، تعتم)

وبالإضافة إلى هذا فقد أدت الأفعال هنا وظيفة استثنائية، فهي تقوم مقام الحوار.

وفي كلا المجموعتين السابقتين يتشكل النص كمجموعة من العلاقات لتحديد تفاصيل الحدث وهذه العلامات تقرب من تلك التي يتضمنها (النص الثانوي) الذي يتضمن إرشادات المؤلف في النص المسرحي الكلاسيكي وفي حوار المصاطب يتداخل هذا النص الثانوي مع الشكل المسرحي المقترح ليشكل النسيج الداخلي للنص ليطلق دلالاته دون الحاجة إلى الحوار وفي المشهد الأول تصوير حيز التداخل النص الثانوي مع الشكل المسرحي.

(ما أن يكتمل دخول المخرجين تتحول الإشارة الضوئية إلى اللون الأحمر، ويهدوء ينحني إلى الصندوق، يبك الففل، ويرجع السلسلة، يفتح ويخرج منه آلة موسيقية، كمان أو ناي أو أركيمون مع قطعة قماش لينظف بها الآلة الموسيقية وما أن يكمل

* استلشي هنا ما كتبه مخرجون أو ممثلون مسرحيون وكتبت نصهم تتدرج ضمن الإطار التجريبي للعرض مسرحي وهي ليست ضمن مجال هذا البحث.

1- علي عبد النبي قريدي، عودة الرجل الذي لم يهد، مسرحيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

2- مسرحية: المصطفية للكتاب قسم مطرود، نشرت في مواقع إلكترونية كثيرة منها أورنيدا للتلفاز، مسرحيون، تنوير وغيرها.

3- سموايل بيكيت، غس مسرحيات مسرحية، تقديم لقيه البهلوي 1992.

قراءة في: الواقعية النقدية

موريب جانجي

ARCHIVE

<http://Archiveeta.Sakhril.com>

الكتاب الذي اتحدث عنه صدر في دمشق عن منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، يتحدث عن الواقعية النقدية ، كتبه الناقد الـ ياتي بيتروف، ونقله الى العربية شوكت يوسف ، وهو كتاب هام ليس لانه يطرح طروحات جديدة كنا نجهلها بل لانه يتيح لنا فرصة لتساؤل عن المذهب الواقعي الذي اثار ولا يزال يشع جدلا كبيرا بين العاملين في مجال الادب والنقد الادبي .

والواقع ان الباحثين والنقاد اوسموا واطالوا كثيرا في موضوع الواقعية في الادب ، ولكنهم انتهوا منه دون غناء كبير ، لان مصطلح الواقعية ، على ما يبدو ، كثيره من المصطلحات العامة ، الفضفاضة . يزداد ليسا وغموضا كلما اسهب في الكلام عنه والافاضة فيه . فالواقعية ، كما هو معلوم ، مشتقة من لفظة الواقع ، وهي مذهب ادبي . يدعو اصحابه الى ان يكون الادب صورة امينة صادقة للواقع . وفي تقدير الواقعيين ان الكاتب كلما وفق الى تصوير هذا الواقع بدقة وامانة وصدق ازداد ادبه رفعة وعظمة . ذلك ان الواقعيين يؤمنون بان الواقع اغنى من الانسان لانه هو الذي يرفد هذا الانسان بمادة كتابته ويمده بالخبرات والاحاسيس والانفعالات .

ومادام الواقع يؤلف مادة العمل الادبي فلا بد للكاتب اذا من ان يختار موضوعاته من الواقع الخارجي ، وحسب هذا الكاتب ان يصور حيا شعبا ، ويكتب قصة بطلها فلاح في حقل او عامل في مصنع حتى يفدو كتابا واقعا مرموقا وفندي قصته عظيمة تضارع افضل ما كتب شيخوخ وعيمنفواي .

هذه الواقعية الزمانية كما يسميها بعضهم ، او الواقعية التسجيلية الفوتوغرافية كما يطلقون اخرين ان يطلقوا عليها ليست موضوع بحثنا لان الناقد السوفياتي بيتروف لا يقصدها ، وانما يقصد واقعية اخرى هي الواقعية النقدية .

واول من اقترح مصطلح « الواقعية النقدية » هو الروائي المعروف مكسيم غوركي . وتقوم هذه الواقعية ، بالمعنى الضيق ، على نقد العلاقات البورجوازية على مختلف المستويات والصمد الاجتماعية والسياسية والحقوقية والاخلاقية . وهي ، بالمعنى الواسع ، رفض لكل ماهو لانساني املاء الواقع المادي المملئ المحسوس لمجتمع الملكية الخاصة بشكل عام .

ويؤمن الناقد بيتروف بان هذه الواقعية النقدية مهدت السبل لظهور واقعية اخرى اكثر تطورا هي الواقعية الاشتراكية . بالدروب

جميعاً - في رأي الناقد السوفييتي - تؤدي الى الواقعية الاشتراكية . فالواقعية، على تباين الصفات التي اطلقت عليها من بوجوازية وكلاسيكية ونقدية ، غير متناقضة اصلاً وإنما هي كلها تهدف الى غاية واحدة ، متحققة لا محالة في ما يطلق عليه الواقعية الاشتراكية .

وإذا كان مؤرخو الادب الغربيين قد اجمعوا على ان الاداب الأوروبية قد مرت خلال تطورها التاريخي على التوالي بالمراحل التالية : الكلاسيكية ، العاطفية ، الرومانتيكية ، الواقعية ، فلنهم مخطئون ، في نظر بيتروف لانهم اعتقدوا ان الواقعية ظاهرة وقف على ادب القرن التاسع عشر فقط بينما هي ترجع الى عصر النهضة بدليل ان واقعية رابليه سبقت الكلاسيكية وان الرومانتيكية انت في اعتاب واقعية القرن الثامن عشر .

هذه خلاصة وجيزة الى أبعد حدود الإيجاز لما يريد ان يبرهن عليه الناقد بيتروف في مؤلفه الذي يبلغ عدد صفحاته ٣٥٠ صفحة من القطع الكبير . وسوف نرافقه في تحليته لجذور الواقعية النقدية ، وللعوامل التي ساعدت على نشوئها وقيامها كاتجاه ادبي ، ثم نتوقف قليلاً عند الاسس الفلسفية والجمالية للواقعية ومسيرة تطورها لمناقشة بعض الافكار التي اوردها الناقد في هذا المبحث الذي يعد بلا مراء ، اهم فصول الكتاب .

يعتقد اذا بيتروف ان الواقعية النقدية لم تنشأ في القرن التاسع عشر - كما هو سائد ومعروف - وان كانت اكتملت كاتجاه وتنشأت في هذا القرن ، بل ان لها جذورها في الماضي . تمتد الى عصر النهضة ، عصر انبعاث الانسـان حيث طرحت ، ولاول مرة ، مقولة الانسان ، ونشأت النزعة الانسانية ، وذلك اثر انقلاب بالغ الاهمية قد تم في هذا العصر بفعل تطور علاقات اجتماعية جديدة : اعقبت مرحلة الاقطاع . فقد غيرت النهضة الرؤية الى العالم والانسان والمجتمع واعطتها مفهوماً جديداً لا علاقة له باللاهوتيات التي كانت سائدة في العصر الوسيط ويعلق المؤلف مشيراً الى هذا التغيير بقوله : « يقدّر الانسان بكل ما تنطوي عليه شخصيته

وأفعاله المادة الأساسية للعن . وتتغير تحديدًا النظرة إلى مهمات العن
وأغراضه . فلم تعد مهمته الآن حمل الإنسان إلى عالم مثالي من خلال
تجسيد الفكرة الإلهية ، بل خدمة مصالحه الأرضية وتحسين ذاته
كإنسان . ومن هذا الاهتمام بعالم الأحاسيس والشاعر الذي استخف
به وأهمله فن العرون الوسطى الديني ... (*) »

فالترعة الإنسانية كانت العامل الأول الذي لازم الواقعية النقدية
مدن شئونها ومساعد على تطورها ، مثلما ساعد على ذلك أيضا الفكر
الاجتماعي الديمقراطي . أما العامل الثاني فكان استيعاب الإرث الفني
والادبي الإغريقي - الروماني القديم . وأما العامل الثالث لتطور الواقعية
اللاحق فكان فكر النهضة لعلم النفس الذي وضع به العالم يكون .
وتحدر الإشارة من أن **علاوة الواقعية** الفكر اعني لازمت مسيره
التطور الانداعي الا ان الواقعي . في نتي مراحل . ويقول الناقد
بيتروف لا هنا لا يلاحظ الى ان « واقع عصر النهضة يقوم على ارضية
المعرفة العقلانية بحد . وانما انما . انموذج البنى الانساني وسعيه
لعرفه حقيقة بقاء واستيعاب حجابا انفس . وفي قوانين التطور
الاجتماعي واتجاهه . وآلية المجتمع الانساني وكذلك طبيعة الانسان
بالذات وعلاقته الفعلية بالعالم الواقعي المحيط به ... (*) »

عده الخصائص التي تميزت بها واقعه عصر النهضة اجتمعت كلها
في اعمال ممثلها العظام شكسبير وسرفانتس وواييه . لقد حاول شكسبير
ان يعد علاقات سببية موسوعية بين عالم الانسان الداخلي والعالم
الخارجي . المجتمع . ادرك بعمق وبصيرته النافذة دور المال في المجتمع
فمأساة حب روميو وجولييت انما هي نتيجة العلاقات والاخلاق الاقطاعية .
لقد بين شكسبير كيف يصطدم الصراع من اجل السلطة بالعلاقات العائنية

• الواقعية النقدية تأليف بي . بيتروف ص ١٠ .

• المرجع نفسه ص ١٢ .

والعناثريه فيحربها ، ادرك هذا الكاتب الغد - قبل موشيكو بومن بعيد - فكرة تأثر المباح والبث على شخصيه الانسان ، ام يكر مزاج عاملت واو قبلها متأثرا بمزاج اهل الشمال ؟ ألم يبعث دورا في مصيرها ؟ ثم الا يمكن تفسير اسبابها عادت من عالم الشر وعدائه له بامر جامعه ويتبرغ ، مركز اشعاع الافكار الانسانية في ذلك الحين .

وان ننسى فلا ننسى حتى التاريخ الزهيف لدى شكسبير ، وهو امر يدعو الى الاعجاب فعلا عند كاتب عاش في اواخر القرن السادس عشر ، ففي مسرحياته التاريخيه يعطي شكسبير لوحات واقعيه صادقه للصراع على السلطة الملكيه في انجلترا في عصر الانقطاع مجددا بشكل رائع حرب الوردتين الحمر ، والبيضاء من الانعاجات الاسدييه المطلقه .
والانقطاع القديمه في التاريخ السياسي للبلاد .. (١٠٠)

اما واقعيه من تأسس بعد نحت في قنص اسافل ، وكفاح النفس بمختلف اشكاله ، من اجل حرة الانسان مدور ، كبحوث نصر للمهاجرين والمعديين والمنردس ، ورغم ان حياهه انسانيه بنيه قد تطلت في اشكال براحيكوميديه الا انه معتم بالحماسه لتخليص العالم من الشرور التي تقف حائلا دون تحقيق سعاده .

واما رابليه بعد نحت واقعيته في فصيح العصور الوسطى ورحلات الكنيسة وكات وسيلته الى ذلك روح التهكم والسخرية اللادعة المرة .

ومن كتاب القرن السابع عشر الذي اسهموا مساهمة كبيرة في تطور الواقعيه العديده يخصص بيروف بالذكر موبير ، ورغم ان الكلاسيكيه عامه لم تهم كثيرا عدالة الوسط الاجتماعي التاريخي فان موبير في مسرحياته يولي البعد الاجتماعي والفوارق الطبقيه عناية خاصة ،

ثم كان عصر التنوير مرحلة جديدة في تطور الواقعية . وفي نشوء الواقعية النقدية . ففي القرن الثامن عشر برزت بجلاء : وبأكثر حدة عما كان عليه الحال زمن شكسبير فغنية المجتمع والوسط الاجتماعي وتأثير ذلك على الأسس . واحد الأدب بفنص الصلات السببية بين محيط الإنسان الاجتماعي ومعيده . ففي مسرحيه بومارشيه " رواج فيغارو " التي كتبت عشية الثورة الفرنسية ، حين تعاقمت حدة السامضات بين الطبقة الثالثة برعامة البورجوازية وبين الأوساخ العديده ، تصويري هابة الدقة للظروف الاجتماعية والوسط المحيط والأخلاق السائدة . وهكذا كان ظهور هذا الحتمية الاجتماعية في التصوير الفني لحياة الإنسان والمجتمع . خطوة إلى الامام في تطور الواقعه كمنهج . وهكذا عدت الواقعية في القرن الثامن عشر سلاحا فعالا لعمال الطبقة الناشئة برعامة البورجوازية لمواجهة النظام الانقطاعي الاستبدادي المطلق .

ومع تطور الرأسمالية في القرن التاسع عشر برزت ، وعلى نحو أكثر وضوحا . التناقضات الاجتماعية وهزاع الطغف . كما برر تأثير المال على الواقع والأخلاق . فتكشفت تناقضات الرأسمالية : محتواها الاستغلالي ، وتبدت امام كل كاتب ، على دوجات متعاقبة من المعضلة . سألته موقفه من النظام الرأسمالي ومن التناقضات التي حملها معه التقدم البورجوازي - الرأسمالي .

ها يفرق بينروب بين طوائف ثلاث من الكتاب اتحلوا مواقف مماثلة من البورجوازية الحاكمة . بعضهم كبلراك ودوستويفسكي فضح . رغم صياحه وميوله الرجعية عن حد تعميده ، نمط حياة البورجوازي النفسي الصبي . من خلال تصويره الطابع الانساني للعلاقات البورجوازية - الرأسمالية . وبعضهم الآخر كديككر ، فلوير ، تورغنيف ، موباسان شبحوف ، على الرغم من انهم عكسوا صورة المجتمع البورجوازي القبيحة . وعروا تناقضاته ، ومصححوا سلبياته ، فانهم لم يخرجوا في حلهم للمعضلات الاجتماعية من اطر هذا المجتمع . وطائفة لاثثة من كتاب

هذا العصر وسهم بورجيه . رودمان بوبوريكين قد مثلت اعمالهم الواقعية ، البورجوارية ونظروا لها في الفترة التي فقدت فيها دورها التاريخي التعليمي وكان مثلهم الاعلى لا يتعدى الليبرالية البورجوارية وفيها الزائفة .

ويقدر الناقد بيتروف تعديرا هاليا بلزاك ويقول : « عكس الادب دائما في المجتمع انطبعي خلال تطوره التاريخي صراع الطبقات . لكن طراك وحده في الادب الاوروبي العربي في ذلك الوقت وبوشكين في الثلاثيات في الادب الروسي كلما السائد في شكل واع في تصوير الواقع من وجهه نظر الصراع الطبقي في المجتمع . » (١٠)

وبالفعل فقد ارسى سراك دعائم الواقعية فمرس لمادتها الرئيسية العامة وحدد مهماتها التحليلية والتقدية . وصف المجتمع بكل مصادره وقضاياه ، بكل جوانبه الرقيقة والوضيعة ، بشائكه مصادره وتعقيداتها ، بمنطلقاته واحتياجاته وما املكه . لم يكف طراك في « الكوميديا الاسايه » بحلق عالم متكامل وشامل للمجتمع المرسى المعاصر له بحسب بل تعد الى اعماق النفس البشرية وصور تصويرا دقيقا تحولات سك النفس وتقلباتها فصور مثلا بشكل واقعي وملاموس وعاية في الوضوح كيف يتحول راستينيلاك من شاب ريفي سادج بسيط الى واحد من اسود المجتمع الارستقراطي الباريسي ، وكيف يفقد قيمه واخلايقه ويكتسب قيما جديدة تحت تأثير الظروف المتغيرة .

فصح بلزاك بآدبه الوجه الاجتماعي والاخلاقي القبيح للطبقات المسيطرة في المجتمع البورجوارى الرأسمالي . رسم وبكثير من التهكم والسخرية صور المراهبي العتيق هوسك . الممول الجشع نبوسنجن ، الحيل المستبد السيد غراندي . اوضح هذا الكاتب الروائي البصير كيف اصبح المال القوة المحركة للحياة ، مقياس كل القيم ، معيار الاخفاق والنجاح

كتب في روايته « العلاحون » يقول : « فل لي ماذا نملك لاقول لك في ماذا تفكر » . اشار بنزال الى تفسخ العائلة البورجوازية وتهدمها ، كما اشار الى نشوء علاقات الحب والصداقة حين غدت كل القيم والمعايير الاخلاقية تباع وتشرى ، اظهر كيف ان الرأسمالية تحول القيم الفكرية والاحلاقية الى سلعة حتى الفن والكتابة تغدوان في ظلها مادة للتجارة .

استطاع بلراك بفتنته وعبقريته العذبة ، ودرابته لمسيرة التاريخ . وفهمه العميق للعلاقات « الواقعية » في عصره ، ان يخلق « الكوميديا الاسابية » تلك البانوراما المنحركة المعنوية ، وذلك المعرض الغريد للنماذج والشخصيات والعالم الذي يمور بالحركة والحياة .

اصبحت الواقعية في القرن التاسع عشر اكثر الانحياز الادبية شهرة في الادب الفرنسي . واهل استدال الى جانب انحياز بلراك مكانا بلرزا ورعبا روايتيا ومجلا اجتماعيا سر حوض ساقطت عصره ، لكنيه استطاع متممدا ان يفتح الحوض العاطفي الرومانسيكي في تصوير الدواقع الاسابية ساعيا وراء اندفه الصارمة محاولا دراسة النفس الانسانية على غرار العلوم البحتة .

تساير اهواء الشخصيات ، وتختلف نماذج الناس في روايات استدال . فالماشقان حولان سوريل والكونتيسة دي لامول لا يجمع بينهما سوى العشق وفيما عدا ذلك فهما مختلفان اجتماعيا في كل شيء ، من حيث احساسهما وفهمهما للحياة ونظرنهما الى العالم .

لقد واكت الواقعية النقدية انحطاط طبقة السلاء والافطاعيين التي قضت البورجوازية الصاعدة والمتنامية عليها ، وكانت شاهدا على بداية انحطاط البورجوازية وولادة الطبقة العاملة ونصالتها من اجل انتصار الاشتراكية .

بعد هذا العرض السريع لاهم الافكار التي وردت في كتاب « الواقعية النقدية » اسمح لنفسي ان ابدي بعض الملاحظات والتحفظات على ما جاء في تصانيف هذا الكتاب .

إنكا الناقد يتروك ، لتحديد معنى الواقعية ، على التعريف الذي
أورده غوركي « الواقعية هي التصوير الموضوعي للواقع » . هذا التعريف
بالإضافة إلى أنه من قبيل تعصيل حاصل *١* ، ينقصر إلى
الدمية . ذلك أن غوركي ليس فيلسوف فهو غير مهتم أصلاً لمثل هذه
التعريفات الفلسفية التي تتطلب نبشاً من الاختصاص *٢* . ماذا يعني
التصوير الموضوعي للواقع ؟ ماذا يعني الموضوعية ؟ الموضوعية بمعنى الحباد
واللامبالاة وهم سراب . ليس نعمة موضوعه مطلقه . ولا حيادية في الفن
وكما يقولون الفرنسيون « لا وجود لعدم بري » ، ومهما سمى الكاتب
أن يستغنى عن عمله وينظر إليه واقعيًا موضوعيًا يظل بصماته
ظاهرة في كل حركية من حركات موضوع عمله الفني شاء
ذلك أم لم يشأ . إنها ذاتية . ولا شك . ولكنها ذاتية عميقة
لا تعرف الواقع الخارجي ولا **نوعه بل تمثله وتحييه وتعبد**
تكوته منها . غوركي يترك في إحدى مقالاته . « لا يرى العالم الذي
يراه زولا » وتسمى هذه المقالة أن زولا الروائي الذي يزعم المدرسة
الطبيعية في فرنسا معتمد على موضوعه . ورائد أن يكون موضوعها
إلى أقصى حدود الموضوعية . لم ينقطع أن يتحلل من ذاتيته بحضوره
ظاهر في كل صفحة من أعماله . ومن اليسر على من ألف قراءه رواياته
أن يشرقه على النوا إذا ما قرأ صفحة له أغفل فيها اسم الكاتب . نسأل ،
والسؤال هنا مشروع . هل الكاتب غير واع على أنه يصنع ذاته في كنه ؟
لا من المؤكد أنه على أدراك تام ووعي كامل بذلك . فأكثر الأدباء أغرافا
في الموضوعية يريد أن ينعزلوا بحضوره في مؤلفاته دون أن يراه والاملا
أحبار الكتابة ويبحث له عن طريق أخرى في مجال المعلوم الحقة . لذلك
سه فلويز الغسان بآله الذي يتوجب علينا أن ننعزل بحضوره في كل
شيء ولا يراه . وعلى العكس فإن الذين يكتسبون هواجسهم . ويدونون

* زيادة على الفني من غير أن نحمل هذه الزيادة فائدة .

** ليس في هذا انتقاص من قدر غوركي فهو روائي كبير كما هو معروف ، ولكنه لم يكن
خوبل الباع في الفلسفة وهذا معروف عنه أيضا .

حياتهم على شكل نداعات واسرسلات وحدانية ذاتية يكتمون
بالصبر عن حضور العالم الذي يعيشون فيه والذي يحكمهم .

اذن بين الانسان والواقع المادى المحسوس علاقة دالتيكية بحلول
بشروط ان يتجاهلها غير انه لا سبيل الى تجاهلها لانها اصحت ايام
اشبه بالمسلمات . وحين يقرر بشروط ان الاساس الفلسفي للواقعيه
هو الاعتراف بالواقع كامر موضوعي قائم بمعزل عنا ومنطور حسب
قوابله الخاصه . فهو اما يقع في وجه الفكر المتالي المنكر للوجود
الموضوعي للعالم بيد ان المذهبين : المذهب الذي يقرر الاعتراف
الموضوعي وحده بمعزل عن الاساس والمذهب الذي يقرر
ان الواقع امتثل بآن . كلا هذين المذهبين في صيرورة . لا سلطان من
الخطأ . فعلى اساس المثليه الذاتية لا يقوم . نعمه . وبذلك ان يقوم .
كما ان حطه الواقع لا يجرى اعتداده بتيكته معرفه هذا الواقع
واسيمايه . لان الواقع في طهره . يعرفه بدي السائل وبالتالي فان
تصورها حيادية له ممكن . لكن كيف يكون ذلك ممكنا اذا كانت عمليه
الادراك نفسها غير حيادية ومتحيزة ؟

يقول بيشه : « ليس ثمة فان يستطيع ان يحتمل الواقع . لان من
طبيعه الانسان ان يقيق ذرعا بالعالم » . كما هو يوافق بيشه ويريد قائلا .
« رغم ذلك ليس ثمة فان يستطيع ان يستعني تماما عن الواقع » فالعقل
لا يرفض الواقع الا لانه يشعر بنقص في عالم الواقع . ومن ثم فانه لا يرفض
الواقع الا باسم الواقع الجديد الذي سوف يدمجه ابتداء من معطيات
العالم نفسه .

انهم في جوهره رفض الواقع ومرد عليه . والكاتبه . تلك العظمه
الابتداءه الى اليب محوره لاعادة حق الواقع ! ولعن هذا دمع
مفكرا مثل اندريه مالرو الى ان يعرف الحق بقوله : « اما الحق اسلوبا
الانساني في خلق عالم يكون غريبا عن الواقع » .

ولكن حذار ان يفهم من هذا التعريف ان عالم الفن غير عالم الواقع . فإبطال الرواية ، في العمل الروائي . يتكلمون لاعتنا بعلمها ، وهم يتألمون ويحزنون ويحبون مثلما نتألم ونحزن ونحب في الحياة الواقعية ، ولكنهم كما يقول كامو : يمشون في أفعالهم حتى النهاية ، ويحققون مصائرهم وكأنهم يكملون ما عجزت عن اكتماله عادة . ثم من أين يستمد الأديب مادة أدبه ان لم يكن من الواقع ؟ فالكتاب والعناون جميعا واقعيون ويشمون الى الواقعية بشهادة أكثر روائيينا كلنا بالواقعية حنا مينة الذي اجاب بالحرف الواحد يوم سئل « هل تعتبر نفسك كاتباً واقعياً ؟ » بموله : « ان الكتاب والعناوين جميعا ، بدرجات متفاوتة ينتمون الى الواقعية ، لانهم يصطبغون في شئهم عن واقع . مهما حاولوا ، او حاول بعضهم ، ان يعموه ذلك او يسل منه . تسميها على ذلك فان الكتاب جميعا واقعيون » (*) .

والواقعية عند السيد شروف كذلك ليست وفاء على كتاب دون آخرين ، ولا تحصى عصر أو دور غيره . بل هي المعيار والمصدر والمثل الأعلى المطلق للأدب الربيع الإيس . وعلى أساس من هذا الفهم يصبح السواد الأعظم من الكتاب من عصر النهضة الى القرن العشرين ابتداء بشكسبير ومرورا بموليير وبوشكين واستندال ورولا وغوته وانتهاء بنشيجوف وتولستوي ودوستويفسكي . يصح هؤلاء جميعا كتابا واقعيين . والعرب في ذلك ان معظمهم قد نال شرف الانتساب الى الواقعية قبل ان يحد تلك التسمية طريقها الى النور وتأخذ مدلولها المتعارف عليه هذا اليوم .

ولعل حرم الناقد على ان يستوعب مذهبه مريداً من الأعمال الانسابية دفعه الى اعتبار رواية جيرميال التي كتبها زولا عام ١٨٨٥ وهي مثال صارخ للرواية الطبيعية . رواية واقعية . لا شيء الا لان تلك الرواية

نتناول مصال العطفة العاملة العرسية الثوري . ألم يقع الناقد هنا في منزل اواقعه الشجبية التي حاول ان يدعها عه في مؤله وينبرا منها في أكثر من مناسبة ؟

يقول السيد بينروف بالحرف الواحد : « ان الواقع مصدر كل فن حملي اصيل وخصوصا الادب ، انه يعمل في دانه المثل العليا التي لهم الكاتب ... »

هنا يتبادر الى ذهن سؤال . ما موقع الاعمال الادبيه التي تحققت قبل نشوء الواقعية اى قبل عصر النهضة في ميراث السيد بينروف القدي ؟ ما موقفه من اسرار الاعرابي ؟ ما موقفه من اداب العصر الوسيط ؟

اعل في العمرة الثالثة اياه من هذا التساؤل . يقول السيد بينروف « مع غروب شمس الحضارة الاعرابية القديمة بسحر لوكيان من ولع كتابها بالمثولوجيا . يعود ادب عصر النهضة القدي فضلا ضد الميثولوجيا المسيحية اللاديمقراطية من حيث مضمونها الاجتماعي ، والتي تبغ على الانسان سمات وقوى عجيبة خارقة » .

وبمطي الناقد مزبدا من الوصوح عن فكرته في موضع اخر من الكتاب حين يقول : « استمر الكفاح في الادب ضد تأثير الميثولوجيا المسيحية منذ بداية عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر . لكن الرومانسيين الرجعيين ادخلوا في الادب من جديد ، وبشكل واسع ، صورا ذات مضامين صوفية تعود بالقارئ الى العالم الآخر . عالم ما بعد الموت ، ومعوي فيه الايمان بالاساطير المسيحية . بالامعقول وغير المدرك . ومابع هذا التقيد فيما بعد الرمزيون » .

في هذا الكلام اذانة صريحة لا لبس فيها ولا غموض للاديين الاغربي والمسيحي قبل عصر النهضة لاهما بمعدان ، في تقدير السيد بينروف

الى خلق الرموز والاساطير (الميثولوجيا) وضروب الوهم . ويترجم الى
الانسان عن الحقيقة الحياتية الواقعية وهكذا تصبح ، وبارادة الناقد
المعززة ضحا . يهوى افلاطون واعمال سوفوكليس وبوريبيديس
وارستوفان ، ويصحح الكوميديا الانهية لدانسى برون من الوهم والاساطير
الزائفة .

في هذا العلم للادب معالجة واحكام . مغالطة فمسحة لان الناقد
لا يفرق بين الخرافة والاسطورة ويندو انه لا يرال واعماحت تأثير عقلاية
العصر الثامن عشر . الاسطورة غير الخرافة ، الاسطورة تعبر عن حقيقة
بوسيلة الرمز . وفيه احكام صارح في حق حصاره عظمه انتت
حذارب وبالعها واعماره احدا وفروا . نورا ناثرا فاعلا
وايجابيا على حصارنا وارلنا النفاي حتى يومنا هذا .

الواقعية عند السيد بيترود وماء ربيع يطمح حرافا وسجاء على
مدر كل كاتب احدث كتابه للتقسيمات الاندو - السياسية شريطة
ان تنسجم مع مستلزمات ايدئولوجيته ، فان لم تنسجم معها يجرى
ساحب من وسام الواقعية ، ويعتبر عنه حام عنه ، ويكيل له التهم
بغير حساب . مفعوعون مثلا ارتكب ، في زعمه ، اخطاء كثيرة في احصر
حياته حصه سحاز الى صف الرجعية . ودوسويديكي . بعد سجين
الاشغال الشاقة ، وقع في مناهات فكره قاده الى ممسك الرجعية .
اما بلراد فلم يكر موقفه المعاطف مع الارستقراطية المستدة سيما
معضمون انانته . وبالتالي واقعية مقعد . مافض . ومعاينة
موضوع الطقة العمله في اعماله نكتف عن تصور مهمه الثوري
لسروليتاري . ويقول الناقد في ذلك مسهدا : بال يراك على لسان
الدكتور بياس - احد اطاله الفريسي من عه في رواية « العيادة
الريفية » ما يلي : « اعدت ابي قد برهنت بالفعل عن احلامي لطعمه
الفقراء المحرومين ، وامل الا انهم ياتي اريد لها النور . لكن مع تقديري
لعرقها وجهودها وانحائي امام صبرها وحصوها اؤكد انها غير قادرة
او مؤهلة للمشاركة في تسير شؤون البلاد .

البروليتاريون تصوري اطفال الشعب الكبار ويجب ان يتقوا تحت
الوصاية (٩) .

هذا الهجوم العف الذي نه انقاد على براك هو في مسهى الحور
والعز . والاحكام التي اطلقها تصدر عن الهوى ، وتفتقر الى
الروية والتحصن . النافذ بينروف تناول براك محروا ، معككا ، مقطوع
الاوصال ولم يساوله في كليته وشموله . ومن اجل ذلك وحده موقف
الروائي الفرنسي ورعيم الوافمية ، معقدا ومتناقضا . ولم يكلف نفسه
عناء السؤل لماذا تعاطف براك مع الارستقراطية الفرنسية . وما موقف
براك من الطبقة العامة ؟ ولم كان على اعتماد راسخ انها لم تكن مؤهلة
لاستلام السلطة في ذلك الحين ؟

ولعل مرد سوء فهم الذي وقع فيه النقاد مرد الى قصره على
متابعة المؤلفات والاشاحات التي صدرت في المائتين من طراز ولا سيما خلال
عشرين السنة الماضية . فمن المؤلفات التي طبع بها مؤلفات الناقذ
الفرنسي بيير باريس الذي اعتبر على حدة برفق انه النك ، معتمدا
على الوثائق الثابتة ، موقف بلزاك العدائي من الطبقة الوريخوارية الصاعدة
ومن النظام الليبرالي الاقتصادي بمعمراته المصرف - التجارة - العقالة
الادارية . . كما ود سبب تعاطف براك مع المكين في عام ١٨٢٢ الى ان
مواقف اليمى كانت اكثر المواقف قراء بالامكانيات النقدية ، بل هي
المواقف الوحيدة الماحة في ذلك الحين التي تمكن من اعادة النظر جذريا
بالليبرالية والوريخوارية الحاكمة .

لم يكن موقف بلزاك المساوى للديمقراطية ناعما ابدا من موقع سلمي .

فالديمقراطية المسهدة في الكومديا الانسانية اما هي ديمقراطية
جوفاء افرغت من محتواها واتحدتها النظام الوريخواري الحاكم شمارا كي

يرداد الانرياء تراء ويرداد العمراء عورا وبؤسا . لقد وقف بيزاك في وجه مثل تلك الديمقراطية المزيفة .

كان موقف بلزاك من الطبعة العاملة موقفا واقعيا . كان معاطفا معها بيد انه كان في الوقت نفسه موقفا بأنها مغلوبة على امرها لا حول لها ولا قوة ، غير قادرة ولا مهية لاستلام السلطة . تلك هي الواقعية الصحيحة التي تأخذ بعين الاعتبار الظروف المادية الملموسة وعملية التطور الاجتماعي بما يكفل التعبير الثوري المنشود وبخلفه .

مآخذ اخير على هذا الكتاب ، اضافة الى كل ما ذكرت ، يتعلق بقضية الشعر فلاحظ ان المؤلف يبروف بمامل و مؤلفه مع الشعر كعامله مع الرواية وسائر الانواع الادبية الاخرى بالاحتميات الثلاث : السيكونوجية والاجتماعية والدرجحية التي تدارسه كسرير بروكومت . يعرضها من حل . جمالي مرة خالده ، حاضرة ، معدة سلعا على كل عمل ادبي ومنها الشعر . لكن الشعر ، بحكم طبيعته المتميزة الخاصة ، لا يخضع للمسنلزمات الايديولوجية والسياسية . انه خروج على المألوف والعادي ، وتغيير لطريقة رؤيتنا للعالم ، وحرق مستمر لما هو سائد . الكلمة الشعرية تعكس المعنى بدلا من ان تصرعه فهي شيء من الاشياء بينما الكلمة في الشعر اداة ، علامة ، وسيلة . والشاعر كما يقول سارتر ينظر الى الكلمات على انها « مرآة العالم » فليست اللغة الشعرية وسيلة لمعان تخدمها ، ولكنها غابة في ذاتها . فالشاعر يخدم الكلمات اكثر مما يستخدمها . يقول ادونيس في هذا الصدد : « من الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي يكون شعريا ، شرطان : الخروج على الكلام الشعري التقليدي ، والخروج على الكلام الشائع السائد . وطبيعي ان هذا الخروج ، بما هو فني ، لا يتحقق على مستوى النظرية او الفكرة او المضمون . وانما يتحقق على مستوى شكل التعبير - اي

بنية الكلام ، ومن هنا لا يعد ذلك النتاج الشعري « الواقعي » شعرا ،
بالمس الحقيقي ، وإنما هو نصوص سياسية أو اجتماعية . وفيه من
من هذه الناحية في طبيعته ، أي أنه ينتهي حيثما تنهي طبيعته . وذلك
على النقيض من النصوص الشعرية . . »

« ليس هناك أي تشابه بين اللغة والواقع . تعبّر آخر . لا يمكن
اللغة أن تقول « الواقع » وإنما نقول ما نتوهمه أو نتخيله أي أنها عميقا
نقول ذاتها . . » (٢٢) .



يخلص من كل ما تقدم إلى أن الواقعية بواجه اليوم امتحانا قاسيا ،
وهي محتاجة كي يجد لها مبررات فكرية تكفي بها العناء والاستمرار
إلى تعريف متين لواقع . لا صلة له بالمفهوم الرسمي ، للواقعة التاريخية
الذي اعتمده السرد بـ « عارواني نسي مؤرخا » والرواية الواقعية
ليست وليقة اجتماعية ، ولا دلائل ساحا . ليست الرواية الواقعية
مطالبة بتقديم تقرير واف عن الحياة اليومية بكل دقائق ومفاصيلها من
ثياب والثاث وطعام . كان يلزم ياخذ على مؤرخي عصره أنهم يصرفون
جهودهم عباء حين ينشأون في أي مكان عر هنيميل جبال الالب ، لأن
هذا الامعان في الدقة التاريخية ، وتلك الوثائق المفرطة ليست من
الواقعية في شيء .

يكون الكاتب واقعا في النظام الرأسمالي حين يقول الحقيقة ، كل
الحقيقة ، بلا موارد ولا تعوي ولا ريف ، أو على الأقل . حين لا يسعى
إلى إخفاء الحقيقة فيما يتعلق بعلاقات الاستغلال والاستلاب التي تفرضها
الهيمنة البورجوازية ومطع الإنتاج الرأسمالي . وإذا استخدمنا لغة
الرياضيين فإن الشرط الضروري كي يقال عن عمل أنه واقعي أن يكون
المنحى العام لتحليل الواقع ونقله متفقا مع كل رؤية ثورية .

وهذه الرؤية الثورية بأشديد لم أتمر عليها في « الواقفة النقدية ». لم أجد في هذا المؤلف حضور ماركس ولا نكره الحدلي الحلاق القادر على الولوج إلى أعماق العمل الأدبي وإدراكه من الداخل في أحسن خصوصية بل وجدت فيه - وأقولها بكل صدق - روح مدام دي سال . وبصفتها مسؤوليتي في مهمة الوصفي الحامد لواقعها التاريخية . إن السيد بنزور يعرف الواقع من حار من مسدود ، ويكرر منكبيكي ستانكي . وهو يبقى في دراسته لتلك الأعمال العظيمة التي يحللها منذ حدود الفترة الرأسمالية السطحية وكأنه يحسّ التعود والتوغل إلى مريد من العمق . ولو أنه عاين أي أحد قليلا لتكشف له أن كلا الإحامين . الرومانتيكيين والواقعيين وجهان لعملة واحدة أو هما على حدة نعيم الاستاذ بطون مقدسي . قراءتان كيرمان للواقع . متعارضتان ومتكاملتان حذفتا حذسة وأمن أن الفرق التاسع عشر وقرننا ومازالنا من معلومات حاسميننا ... (٥)

على أن كتاب « الواقفة النقدية » ، رغم أن ضغط الملية التي اشترت اليه . لا يبدو أحدا من لطيف ذلك منه . هذا وهناك في تصانيفه . نذكرنا بعضها بملاحظات الناقد الفد جورج لوكاش المتوجهة ، وكأنها مقولة عنه نقلا حرميا كقول بنزور على سبيل المثال لا الحصر في الفصل الثالث حين يتكلم عن الأسس الفلسفية والجمالية للواقعية وخط سيرها . « في تاريخ الأدب العالمي وفي تاريخ الواقعية على وجه التحديد يمكن أن نواجه غالبا حقيقة متناقضة : كاتب نوري من حيث أراؤه وتطلعاته السياسية لكنه أقل واقعة لا بل متحلف في مهجة كفتان عن كاتب محافظ فكريا لكن أكثر تعمقا في فهم أسرار تطور الحياة والعلاقات الاجتماعية الواقعية . كان فكتور هوغو في الثلاثينات في مواقف فكرية أكثر تقدمية من سزاك ، لكن كان مهم الأخير للحياة وتصويراته لقوانين

تطور الواقع ولما يكفى في أساس العلاقات الاجتماعية الواقعية لعصره -
 كار ، ولا قياس ، أكثر عمقا وصحة من الاول . وانعكاس هذه الاختلافات
 على المنهج الفني جعل احدهما واقعيا والاخر رومانتيكيا . . . » (١٠١) .

وفي حديث النافذ بينروق عن المنهج الفني ملاحظة ذكية ايضا اد
 يقول : « ليس صعبا ان نلاحظ مثلا ان المضمون والاشكال الفنية التي
 يربدها شطور وتغير بصورة اسرع وانشط من المنهج الفني الذي تنسم
 سائعه عموما بطابع اكثر ثباتا واستقرارا . واذا ما اردنا التعبير عن
 ذلك فبا يمكننا ان نشبه هذه العملية بالساعة . فعقرب التوازي بهما
 يشبه حركة المضمون . عقرب الدقائق تطور الاشكال الفنية . وعقرب
 الساعات تطور المنهج الفني . . . » (١٠٢)

واخيرا يبنى كتاب « الواقعية النقدية » علىبانه وايجابياته ورغم
 انعوض في تألعه والاعكار المبرود ابعاد : الاستعدادات الملته احببا
 كثيرة ، يبقى وهم ذلك كله جديرا بلاغناء والقراءة .

• الواقعية النقدية ص ١١٢ .

• المرجع نفسه ص ١١٢ .

قراءة في روايته

"السيد من حقل السبانخ"

أويوتوبيا عصر العلم

حسين عبيد

يوتوبيا • المدينة الفاضلة •

الرحلة في الزمان •

استخدم سيرتوماس مور كلمة يوتوبيا (Utopia) من كلمتين يونانيتين تعنيان معاً اللامكان • فكلال يوتوبيا هي حلم راود الإنسان منذ أقدم العصور • وعمل من الأحبال • بتحقيق الفردوس الأرضي أو المدينة المأمونة (في سبلها دلائل السعادة الإسلامية) (١) • وبها ينحقق للفرد أقصى ما يبتغى من السعادة • ذلك لأن (٢) • الواقع الإنساني لم يكن أبداً موصفاً برأساً بالنسبة لأصحاب النعوس الحالية • والمفوق الكبيرة • فالواقع ملئ بالشعور والخطايا • والإنسان لم يستطع أبداً أن يحقق سعاده مثاليه فوق الأرض •

أنواع اليوتوبيا

أولاً اليوتوبيا المثالية :

بدأت اليوتوبيا منذ زمن طويل في شكل حكاية فلسفية (٣) • أي صورة خارجية • باردة بعض البرودة • مجتمع خيالي • وفيها يصور الكاتب مجتمعاً مثالياً • يستخدمه إما لنقد المجتمع القائم عن طريق تقديم صورة مناقضة له • أو لاقتراح مثل أهل

وتغير مثالها جمهورية أفلاطون • ويوتوبيا سيرتوماس مور • وأطلانتس الجديدة لفرانسيس بيكون • وهذا النوع بلغ مداه في القرن التاسع عشر على يد الاشتراكيين الذين سميهم كارل ماركس العويابين (٤) •

ثاني : اليوتوبيا المخارية

وهذه اليوتوبيا المبسطة جداً • تأسست في منتصف القرن العشرين (٥) • ولا يقوم فيها السرد الروائي على الاغتراب في بلد مقبر وحسب • بل يقوم بالدرجة الأولى على إثارة معنى فلسفي للحياة • مثل رواية « فوق صحراء المرمر » لإرنست جومجر • وملحمة الحرائش لتجيب محفوظ •

وحل به الكاتب صبرى موسى في كتابه في روايته عظيمة • مصاد الأمكنة (٦) • إلى حقل الدرهيب قرب حدود السودان • حيث قدم إليها • عدد • جيلياً لم يعهده سكان البلد • وهو يحكى لنا سيرة ذلك المأسوي بيكولا •

ثم ها هو ذا يرسل بنا ثانية في الزمان • هذه المرة • بروية • السيد من حقل السبانخ (٧) • إلى الستة الواحدة والثلاثين من القرن الرابع والعشرين • حيث يقدم إلينا غلداً علب • لم يعهده سكان كوكب الأرض • وهو يحكى لنا سيرة هومو وأهل ذلك الزمان • صفداً قدم صبرى موسى في روايته الجديدة ؟

يوتوبيا عصر العلم •

إذا كان صبرى موسى قد أجاب في روايته السابقة • مصاد الأمكنة • عن سؤال : كيف يتسبب البشر في إفساد المكان ؟ فإنه في روايته الجديدة • السيد من حقل السبانخ • يقدم إلينا الوجه الآخر لسؤاله السابق • كيف يستطيع البشر أن يقيموا مدينة فاضلة في عصر العلم ؟

فكان هذه الرواية إذن رؤى ما مستقبله • أيوتوبيا عصر العلم • في المدينة الفاضلة ؟ وما أنواعها ؟ وما الفرق بين يوتوبيا (رواية المدينة الفاضلة) والرواية العلمية ؟ ولماذا تعد هذه الرواية تصور يوتوبيا خاصة في عصر العلم ؟ وما البيان والمعمار القوي الذي شيده الكاتب ليقيم عليه أركان مدينته الفاضلة ؟ وماذا أضفت هذه الرواية لإسجازات الرواية العربية أو أفادت منها ؟ وما موقعها من الأعمال المثيلة في الآداب العالمية ؟

هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه

المستقبل ، واكتشاف كواكب أخرى ، واحتياج الكائنات الأخرى للأرض .

وبذلك ظهر أن هناك اتجاهين في أدب الخيال العلمي^(١٦)

- ١ - استخدام العلم من أساس واقعي شديد الحرص على دراسة لنواحي العلمية يستخدمها في رواياته
- ٢ - تلوينات للخيال ، وهي لا تدعي تناول أشياء يمكن تحقيقها ، أو هو^(١٧) اتجاه خيالي ، يعتمد على شطحات ومعارف مثيرة ، وشخصيات و سوبرمانية ، تفصح بدمجيات بلا مير

أما رواية اليوتوبيا فهي تجاور الواقع لتخيم أركان مدينة فاضلة تحقق أحد الأغراض الثلاثة لهذا النوع (تقدي مجتمع قائم ، أو بسوء مستقبله ، أو تحذير من واقع مقل) ؛ فهي تقوم على الاعتراض ونبذ واقع فلسفي بدمجيات

وهكذا يتضح أن بعض الروايات بعد روايات مدن فاضلة ، هي لرغم من أنها قد تستند على أسس ودمجيات علمية ، مثل : العلم بطريف لألدوس هكسلي ، ورواية ١٩٨٤ لأورويل ، في حين يبدو أن الحكاية العلمية^(١٨) التي اعتمدت على عالم واسع لا حدود له ، قد سجت نفسها مع ذلك في انتمالية طفعية ولعب حطري ، ويدلث قصص عليها أن تكون نوعاً أدبي متحلف أكثر من أن تكون نوعاً شعبياً

أما السيد من حفل السباح :

تصفق الرواية بيناء بمعارى متمبر ومتطور ، يتدخل في تشكيل سببته - الذي قد يحدث بسببته - ثلاثة محاور محتملة ، تتكاتف وتتصاير - بالاستعانة بمنهج تحس تقوم بالربط بينها - التحسب مدنية دافعة تبين لمخيلة ، ونوع من أرض الواقع ، ويعيش البشر بين أوكلتها متطرفة - يتفنون بجمع الرخاء والرفاهية ، حيث تحفص للمدالة الاجتماعية من خلال نظام عمل عادل لتوزيع العمل والطعام والدفع والسكن والتعليم والفن والتكاملات

هذه المحاور الثلاثة هي :

أولاً ، حكاية هومو ، وهو يخرج على الظلم العام ، مشاركا في آخر ثورة في التاريخ ضد العبيد الأليين ، من أجل إنزال الآلات عن عروشها ، وإجلاس الإنسان محلها

ثانياً : جريئات المعيشة وتفصيلاتها ، التي تتأثر على مدار العمل ، لتشكل لبنات بيان الملبئة القاصدة

ثالثاً : البناء العكزي الذي تركز عليه المدينة العاصدة ، وشكته ما يثار من صجج ، مع النظام ومثله ، تنورج بين فصول الرواية بشكل في الحاد

وسأنتلن كل محور من هذه المحاور بمزيد من التفصيل

أولاً : حكاية هومو (آخر ثورة في التاريخ) .

تتلخص أحداث الرواية في انقطاع هومو - بطل برواية - عن ممارسته تيار حياته التقنيدي ، فهو م يعد إلى سريره بعد انتهاء عمله في حفل السباح ، بل مضى يشكع في الطرقات إلى ميدان السفر الخارجي ، واضطروا النهاية إلى أن ينظر حتى اليوم اجديد عند بدء العمل في حفل السباح . لكن مركز التحقيقات لآلى دعاه بالاستجواب بعد أن استمرت زوجته عنه في اليوم السابق نتيجة عيابه

ثالثاً اليوتوبيا العلمية

وهي تقوم على أساس علمي^(١٩) ، وتحاول الاستفادة من التصورات العلمية ، ولهذا فإنها تقدم عالم متطوراً من الناحية التكنولوجية ، فلم تعد اليوتوبيا مجرد حلم أو مثل أعلى لا يمكن تحقيقه ، ولكنها أصبحت حلماً حقق جزء كبير منه ، أو هو في سبيله إلى التحقيق . وقد تناول للفكر والاداء يوتوبيا العلمية من راويين

أ يوتوبيا علمية متفائلة .

ترتبط بالعلم والتقدم إلى ارتباطاً وثيقاً ؛ فهي تقدم^(٢٠) صورة للعالم المثالي كما يتصوره البشر في المستقبل ، معتمدة على الإمكانيات العلمية المتزايدة . ولهذا فإنها تقدم عالماً متطوراً من الناحية التكنولوجية . ومثال ذلك رواية « العالم الطريف » ، من تأليف ألدوس هكسلي^(٢١)

ب يوتوبيا علمية متشائمة

وهي الرواية التي تفتح باب التشؤ بمحاذير المستقبل نتيجة الاعتماد المائل على تقدم العلمي والتكنولوجي ، وتعتبر من المخاوف من هذا التقدم . ومثال ذلك رواية « ١٩٨٤ » ، لجورج أورويل . ويلاحظ أن هذه الروايات التي تشكل كل منها يوتوبيا خاصة ، تحقق الأغراض التالية

أولاً : تقدي مجتمع قائم من طريق تقديم صورة منافية له ، أو لا ح مثل أي من الرواية اليوتوبية ؛ فهي هجاء مصمم . وهذا ما فعله أملاطون في « جمهورية أملاطون » ، عندما كانت أثينا صورة عاكسة لديمته المثلى ؛ وما فعله موبوت في روايته « رحلات حيدر »

ثانياً : التشؤ بالمستقبل أو رسم صورة ذهنية بمرعب مجتمع الغد وهذا ما يؤكد هـ جـ وهر^(٢٢) حين يقول : « إن الخيال يستطيع بمساعدة العلم أن يتطوّر المستقبل القريب سمحاً خلاصة قائده العالمة ليست بالفكرة العلمية الآن ، والتشؤ يدور حكمة يوم بعد يوم ، ويتصاير من أخطائهم للماضي » .

ثالثاً : التحذير من مستقبل إنساني انتهجت البشرية في تطورها بها ينظر بالإنسان ، ولا يحقق حلمه في مستقبل أفضل ، فتساعد على أن تجعل الإنسان أكثر إدراك لوقته الصحيح في الحاضر والمستقبل . وهنا نجد أن الأدب - من خلال مثل هذه الروايات - يقوم^(٢٣) « بتكليف بحسية الإنسان ووعيه للعلم ، بتجريب استمراره وبنف » . وهذا ما هدف إليه هـ جـ ويلز من كتاباته^(٢٤) ، ولخدمته الثقافة العلمية ، ولتبصير الناس بالهواية التي يمكن أن يترفروا فيها ، ويشير عليهم بطريق السجاة والاردهار الحضاري ، إذا شئنا أن نسج ونعتقل ،

الفرق بين رواية اليوتوبيا والرواية العلمية .

بعد أدب الخيال العلمي^(٢٥) نوعاً من المصاحبة بين الأدب الذي يقوم على الخيال ، والعلوم الذي يقوم على أساس التجربة واستقره الواقع . وقد بدأ هذا النوع الأدبي عندما اكتشف جول فيرن أن^(٢٦) العلم كان أغنى مما تصور العقل ، وأن الواقع كان أكثر تعقيداً من الرؤية الإنسانية . ثم استمر هذا النوع الأدبي على يد هـ جـ وهر في روايته آلة الزمن عام ١٨٩٥ . ثم وسعت الحكاية العلمية الموضوعات التي صممها ويلز لتشمل رحلات في الزمان ، وزوّى في

والعشرين ، وكأنه بعد أن أعطاه البعد العام ، وإطمان إليه ، خصه باسم هومو (الذي يؤكد للمعى العام نفسه) .

وقد أجاد الكاتب صبرى موسى رسم هذه الشخصية المحورية ، التي تبلى من العمر الخمسين عاماً - وهو سن الشباب بالنسبة لتوسط أعمال البشر خلال هذه الحقبة .

وتعد شخصية هومو أحد المفاتيح الرئيسية التي تساعدنا على ولوج مدينة العاصمة - وهو يتحرك - خلال زمن الرواية - في مسار مواز لاتجاه النظام ، ولكن في اتجاه مضاد ، إنه يحاول أن يعاوم هذا التطور العقلاني للنظام ، وأن يستعيد عاطفته القديمة أو لتفعله الفطري وهكذا يعانى هومو الحيرة والقلق ، ويرجع ذلك إلى أنه يحاول معالجة مشكلته بأسلوب عاطفي بدلاً من مواجهتها عقلياً . والأشكلة المؤكدة لذلك كثيرة ، منها حوار مع زوجته وهي تدعوه للتردد والاستمرار معها ، ويقول لها (مصر ١٧) : « لقد تكررت في هذا كثيراً وتبصر في القاعة ، بل إنني استشرت العقل الشامل^(١٩) الذي يعلم كل شيء » ، ويستطيع الإجابة عن كل الأسئلة - وقد نصحتني بالبقاء ، وبكفى أجاب نفسى غير قادر على تخالفه تلك المجموعة التي أصبحت رمزاً لها .

« ألم تسمعهم وهم يكررون : رجل السباح وزملائه »
« الطبيعيون من أمثال رجل السباح » . - إلخ ، إلى أن مندوب النظام العام كان يتنكر بالسيد بروف قائلا له : لقد خلعت عقلك حلة رجل السباح ، وأخذتك تورنك ، تعلمي يا بروف !

« ألم تسمعي ذلك كنه بأديك يا نياي ؟ لقد أصبحت رمزاً لهم ؟
كيف أقفل عنهم الأب ؟ »

ألا تعد هذه الكلمات انعكاساً موقف عاطفي مفروق في عاطفته ؟ إن مشكلته هومو الانتماء لشخص في استعماله اللاواعي لمعاطف لم تعد تتسق مع الزمان والمكان اللذين يعيشهما . وكما سبق أن قال توفيق الحكيم^(٢٠) : نحن نريد لكل عصر جديد إنساناً جديداً ؟

وهكذا مضى هومو في الرواية - تدفعه قوى عاطفية مجهولة - نحو هذه المهنة المحتوم - وعندما ينتبه - في النهاية - ويحاول أن يتصرف بوحى من عهده عن اقتناع ، ويعود إلى مدينة العاصمة ، يكون الوقت قد فات وحلت عليه الملعنة ، وحكم عليه بالطرد الأبدى من الفردوس الأرضي ، لأنه لم يقتنع بالحقيقة البسيطة - التي أوردتها الرواية - وهي أن « نكلى طبيعة عقوباتها الخاصة بها ، ولكل مخلوق مناحه الخاص »

وربما نكتسب شخصية هومو مزيداً من الثراء بأبطالها الأسطورية ، باللعنات العنصرية التي تشدها نحو مصير لا نجد منه مهرباً ، كما أنجذب جدد الأوباء آدم للأرض بعد أن أكل من الفاكهة المحرمة ، محكم عليه بالطرد من الجنة . إنه يسعى الإنسان المستعر - مند يده الحيلة - للبحث عن المجهول بمخاطر شق

وقد أجاد الكاتب رسم بقية الشخصيات الرئيسية ، وإن كان ملاحظ على هومو وديفيد ارتفاع مستوى حوارهما وعمق تفكيرهما . ترى هل هما يمثلان ثقافة عامة البشر في ذلك المجتمع ؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا لم ترتفع الروجة إلى المستوى الثقافي نفسه إذن ؟

وعلم عودته إلى المنزل - وقد توفقت له لجنة التحقيق أنه لولا عودته بإرادته لماتهم ما كانوا ليأكلوه ؟ فإفساد ذلك القرن الذي يعيشونه قد وصل إلى كل ما كان يحلم به من إصلاحات اجتماعية ، وأصبح حراً حرية تامة بكل ما تحويه الكلمة من معنى الحرية

وتنطق ملاهى المناقشات العامة - الموجودة في بدرومات الأبراج السكنية - قضية رجل السباح ، ويتصل به شخص يسعى بروف ، ويشكلان معاً جبهة تمارض الانتماء المتواضع للنظام لكن النظام - نظر لتزايد حالات الخروج عليه - يعلن برنامجاً ثورياً ، يتضمن معالجة هؤلاء الخارجين كيميائياً ، وإلغاء الزواج ، وإلغاء الارتباط بالأصهار ، وإلغاء السكن ، وي طرح البرنامج للاستفتاء العام ، فيها جمه بروف نصف ، ويدعو للعودة إلى الأرض ، ويصرهم مندوب النظام بأن العودة إلى الأرض تعد قراراً بالانتحار والموت البطيء . وأمام إصرارهم يعد نظام أجهزة خاصة لانتقامهم وحمايتهم ، ويخصهم ضد بعد الأمراض الخارجية ، ويرفع عنهم تعذيبهم ليعودوا للإنجاب من جديد ، وأخيراً يتحورن هم نواة خاصة يخرجون منها

وهم في رحلتهم في مجاهل الأرض الحراب يتعرضون لمخاطر شتى . ويبدأ هومو في الانتباه والوهي عوقفه في اليوم الثالث . ويقع - عقلياً - بالعودة في اليوم الرابع ، فيعود وحده ، وطلب الدخول ثانية وهو ينتظر أمام البوابة ، لكن أحد لا يجتم به ، وهكذا أحضرت آخر ثورة في التاريخ .

بناء الشخصيات :

قام الكاتب صبرى موسى بإنشاء شخصيات الرواية الأساسية الأربعة بشكل متوازن من خلال توكيد خصائصها الشخصية : « الأب » من مستورين ، يتكون أحدهما من هومو ووجهه ، وهما شخصيتان يعلب عليهما الجانب العقلاني ، مع بقايا عاطفية قديمة لم تنس ، وربما ظهرت بشكل أوضح لدى هومو . ويتكون المستوى الآخر من بروف وديفيد ، وهما نموذجان لشخصيات المدينة العاصمة ، التي يسيطر عليها الجانب العقلاني سيطرة تامة ، ولا محل للعاطفة في كليهما

أما الثاني فيتكون من مستورين آخرين ، أحدهم مع النظام (مؤيد له) ، ويشكل من ديفيد وزوجة هومو ، والآخر ضد النظام (خارج عليه) ، ويشكل من هومو وبروف

وهكذا تتصارع هذه المستويات ، تتبدل القصص ، سواء على المستوى الشخصي (الإنسان) ، أو على مستوى العام (لمجتمع كله) .

وفي خلفية هذا البناء القوي للبناء لشخصيات تبدو شخصيات السلطة باهتة وشاحنة ، ربما بشكل متعمد ، انعكاساً لتأثيرها المحدود على أفراد المجتمع .

هومو - الإنسان

أما هومو فيرم للإنسان بصورة عامة . وهذا ما يؤكد معنى هومو باللغة الإنجليزية (إنسان) . وأيضاً فإن الكاتب ظل يشير إليه بلقب « السيد » على مدار سبعة فصول كاملة ، تأكيداً لرمزية السيد ، ولكونه يشكل نموذجاً عاماً للبشر الذين سيحدثون في القرن الرابع

شخصيات ثانوية

نل الشخصيات السابقة شخصيات لجنة التحقيق الأربعة ، وهم يسمون بوع من الجسود والثبات ، ربما لأن المؤلف عالج هذه الشخصيات من خارج بوصفها شخصيات سلطوية ، ولم يمنحها أى قدر من الدقة الإنسانية ، برغم عدالتهم ومهادمتهم المطلق ؟

يضاف إلى ذلك أن أعضاء لجنة التحقيق الذين يشاروا التحقيق مع هومر ، هم أنفسهم الذين ظهروا مرة أخرى في المؤخر نعلم الذى عقد في القاعة المعلقة ، فابن طبقة الخبراء الآخرين ؟ أم أن هؤلاء الخبراء إقليميون ومركزيون في نوقت نفسه ؟

ولم تظهر أى امرأة ضمن هؤلاء الخبراء . فما هو موقع المرأة إذن وموقعها من مراكز السلطة العليا ؟

وملاحظة أخرى بالنسبة لجماعة المبتقين على النظام (الذين قرروا العودة إلى الأرض) ، فالكاتب لم يوضح لك مواقفهم الداخلية فكريا ، واتكفى بتعليق عديمهم ، كما أنه لم يعد أحد منهم في النهاية مع هومر - برغم ماله من تأثير عليهم ، وبرغم ما عدوه من تجارب مريعة على الأرض - بعد أن أقتنع عقليا بالعودة . فلماذا عاد وحده ؟

ثانيا : مدينة هومو الفاصلة

يشكل بيان المدينة الفاصلة لتكوين الأرض في السنة الحادية والثمانين من القرن الرابع والعشرين في الرواية من خلال جريئات الميمنة وتفصيلاتها المتتارة على مدار العمل . ومن خلاله يمكن استنتاج الميكل الإداري لتكوين الأرض في تلك الحقبة ، فكان كما يلي :

يعيش البشر في عصر العمل تحت قبة زجاجية تهدية الأرض ، تغطي المعمورة البشرية الجديدة . وهم قد يعيشون فيها عائلة أو مائتين ، فالأرض خارجها لا تصح للمعيشة بشريه بسببها لمحرب الإلكترونية .

ويلاحظ أن هذا الإطار قد ورد ذكره في رواية « نحن » من تأليف يوجين رامياتي^(٢١) ، « قلديب جامعة بجدار مصروع من زجاج أخضر اللون . وتقع خارج الحذر الحياة الطبيعية القديمة » .

وهذا انهاء تكرر اللجوء إليه في عدد من الروايات التي تعرضت لتخيل شكل الحياة على كوكب الأرض في المستقبل .

النظام العام :

يمثل في اللجنة المركزية العليا . وهذه اللجنة هي التي تدير الحياة على كوكب الأرض . وهي تتكون من خبراء - ليسوا حكاما أو مسيطرين - يحملوا بحكم خبرتهم هذه مسئولية إدارة الحياة على الكوكب .

وقد سبق للكاتب توفيق الحكيم أن أورد في قصته « في سنة مليون^(٢٢) » ، انجاءا مشابها حين تخيل أن « الأرض كلها أمة واحدة ومجتمع واحد يعيش في كنف بقعة من العقول المدبرة التي تشرف على إدارة شئونه العامة »

وبعد توحيد شعوب الأرض في أمة واحدة أحد أحلام المفكرين والأدباء عبر أ الكاتب صبرى موسى رسم لنا طريق تحقيق هذا الحلم (الفصل الحادي عشر) من خلال « نجاح نظام » خلال للسيرة الجديدة لبشرية . في الفصاء على التناقض بين منجزات الإنسان

العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقة إنسانية مسجدة داخل العائلة البشرية . وقد كان لترجيح الوطى واللغة الدور الأساسى في هذا النجاح . وهذا ما يؤكد د. فؤاد زكريا^(٢٣) : حين يقول « وسين نتأمل صورة الإنسانية في المستقبل ، فلي نملك إلا أن نصورها » وهي تفكر بعقلية علمية ، وتراعى مصلحة الإنسان في كل مكان ، بغض النظر عن اللون والجنس والوطى والحقبة . وعندئذ فقط سيكون التكبير العلمى لدى البشر قد استعاد طبيعته الحقة ، بوصفه بحثا موضوعيا عن الحقيقة ، يعمل على كل صروب التحرير والحرى ، ويرى كل شئ - مجزأ واحدا ، هو ميزان العقل » . انظر الشكل ص ٤

ويعاود النظام أن يحل مشكلة عويصة فعلا . إنه يبين ويعمى ويوفر الحياة السعيدة لكل فرد من انهد إلى اللحد ، عن طريق سلوك جماعي منظم ، مع الاحتفاظ بكل الصفات الأساسية التي تجعل الإنسان بشرا .

الإدارة باللجان :

يدار النظام العام للحياة على كوكب الأرض بواسطة لجان يؤدي كل من وظيفة محددة . فمثلا لجنة ترتيب المجتمع تنو ترويج الأفراد أو إعادة ترتيبهم بعد أن يتقرر انقضاءهم بقرار عمل

وتعتمد هذه اللجان في تحقيق أهدافها على إدارات ، مثلا إدارة الصحة العامة (المركزية) تضع نظام صحيا يمتد على الأفضية الكيميائية والبروتين السوى ، كما تتولى التمتع للمؤقت لزوجات والأرواح

ويتبع هذه الإدارات مراكز أو إدارات فرعية . فمثلا مركز التحقيق الألى يباشر التحقيق في الحالات التي تخرج عن مسار الطبيعي للنظام من خلال لجان التحقيقات الفرعية ، وذلك تقصى أسبابها ، واقتراح العلاج المناسب لك

وتتكون لجنة التحقيقات من أربعة أعضاء ، يرأسها ممثل النظام العام ، وهو عضو باللجنة أيضا ، ويمثل الإدارة الفرعية للصحة العامة ، ويمثل إدارة العمل ، ويمثل الأمن المركزي

الأرض مقسمة إلى عدد من الأقاليم :

وحق يتسكن النظام العام من إدارة كوكب الأرض بجاح ، فإنه قام بتقسيمها إلى عدد من الأقاليم تدار لا مركزيا ، بالتنسيق مع أجهزة النظام المركزية . فليدار الإقليم بواسطة اللجنة العليا لإدارة الإقليم ، وهذه يعلونها عدد من المراكز أو لجان الفرعية . مثلا مجد اللجنة المحلية للمنطقة تقوم بإعداد كشوف الذكور والإناث الذين سيتم تزويجهم حديثا . أما اللجنة المحلية لترتيب المجتمع فهي التي تصرح بإجمل ، وهي التي تصدر قرارا عمليا بانفصال الزوجين في حالة فساد الزوج ، وترسل وقصها إلى لجنة ترتيب المجتمع لإعادة تزويجهم برميلى آخرين . وكذلك نجد مراكز الصحة الفرعية تقوم بإجراء الفحوص الطبية اللازمة للمواطنين ، وتعطيهم جرعات الخصانة اللازمة لهم ، كما يتولى المختصون بها العلاج الكيميائى للعقول عن طريق حقن الخلايا المصنية بتصويب عمليات الاستقبال والشعور طبقا لبرنامج النظام الثورى . كذلك تقوم مراكز النقل الهوائى بتسيير السيارات الهوائية التي تنقل المواطنين من منازلهم إلى مقار عملهم وتعود بهم ثانية .



لنصاب من طريق التملق والرشوة ، وإنما يصلون إليها باختيار سليم يقوم على الصلاحية والشخصية ؟
أعتقد أن الاختيار يقترب من أسلوب مبدئية يكون انفاصلة ، وإن م يذكره المؤلف صراحة

المواهب الفنية المتبعة .

تولد المالية بها على حسب الطلب في المعامل ، لتتبع عقريات فنية متنوعة ، تقوم على اكتافها أعياء التبعات والتطورات الفنية الحديثة

كذلك تتولد بعض المواهب الفنية والمنتجة للنظام في مجالات الموسيقى والتشكيل والتصوير وفنية الفنون ، بعد أن تحرك المناقشات في ملامح المناقشات ، طاقاتهم الخلاقة المفسورة ، فيكتشفون مواهبهم

التقنيات الأخرى المطلوبة

أما التقنيات الأخرى المطلوبة في مجالات العلوم والمهندسة والرياضة ، وهي تقنيات لازمة للحلقة الإنتاجية لكوكب الأرض عن شعوله ، فهي تولد على حسب الطلب في المعامل ، عن طريق الترويج القوي في أنابيب الاختيار بين العناصر الوراثية المتميزة .

الحياة تتطور ديناميكية مستمرة

إن أشكال الحياة في عصر العسل تعد حلقة جديدة نالية تتطور سابق ، وتعد في الوقت نفسه لتطور قادم إنها تتطور ديناميكية مستمرة

فقد عرفنا النظام العام بالدراسة أن الخطأ الذي أدى إلى الحرب الإلكترونية الأولى يكمن في أن البشرية سمحت للعلوم والتكنولوجيا أن تكون في خدمة الأنظمة والعقائد . كما كانت العنصرية والتعصب هما المرض الذي ظل كاسا في العقل البشري القديم . ولهذا فقد أخذوا عن تطوير ذلك القسم المنتجف من الملح البشري من خلال السيطرة البيولوجية على الفرائز وتوجيهها إلى سلم التطور

كذلك سمح النظام في القضاء على التناقض بين منتجزات الإنسان العلمية وعجزه عن إقامة علاقة إنسانية منسجمة داخل العائلة البشرية

وأخيرا ينطلق المجتمع في الكون . إنه مجتمع في حركة مستمرة ، ليتواءم مع التغيرات المختلفة التي تحدث أولا بأول .

ويظهر التطور فيما يلي :

الولادة

بعد أن يتم تزويج أي شخصين ، يمرض على الشهاد أن يسلما قلدا معنا من حيواناتهم أدوية ، وكذلك يمرض على المشايخ أن يسلمن قلدا معنا من البويضات . ثم يتم تعقيمهم جميعا في معامل إدرة الصحة العامة لوقف عمليات الإخصاب والحسن

وبعد أن تزحف البويضات والنطفة تتم الولادة بمعامل عبر الأنابيب التي بدأ تطبيقها في نصف القرن الأخير من القرن الرابع والعشرين .

وتهمس هذه اللجان والمراكز على إدارة المؤسسات وأهليات الموجودة بكل إقليم ، كحقول الامتيازات الصوتية للبرفان ، وحقول الامتيازات الصوتية للمصانع ، وللمحطة الفرعية للسيطرة على المناخ الجوى . ويرصد في كل هيئة ومؤسسة مركز تحقيقات فرعى يمكنه الاتصال بلجان التحقيقات الآلية المباشرة

ويلاحظ أن شكل إدارة الدولة بواسطة نظام مركزي ولا مركزي في الوقت ذاته ، هو من الأشكال الشائعة لإدارة شؤون المجتمعات الحديثة . وقد غلبها توفيق الحكيم عندما أشار جون تفصيل في رويته « رحلة إلى القند » إلى أن^(٢١) « كل شيء يدار بالأزمار من الإدارات المحلية والمركزية »

ويلاحظ أيضا أن شؤون الكوكب تدار بواسطة لجنة لا يرأسها رئيس للكوكب أو حاكم فرد أو ملك ، فهذه اللجنة تتكون من مجموعة من الخبراء والعلماء الذين يسعون لتحقيق صالح المجتمع ، بعيدا عن المصالح أو المطامع الشخصية .

أجهزة معاونة

يعاون النظام العام (اللجنة المركزية العليا) جهازان هما : هيئة العليا للتكنولوجيا ، ومنطقة العقل الإلكتروني الشاس ، الذي يوجد في غرفة يظنون عنها اسم المعبد (أليست هذه التسمية تعبير عن تقديمهم لكافة العمل الإلكتروني ؟) في بقعة المغلفة . ويلاحظ أن كل مواطن له رقم تخصص تحت اللجنة العليا لإدارة الإقليم يصبح البيانات اللازمة عن هذا المواطن في أوشيف بعض الإلكترونيات الشامل وهو دائمي نفس رقم شهادة الميلاد والبطاقة والعيون وبطاقته العمل والبطاقة الطبية ورقم الامتحانات . وفي عالم الحقيقة نجد أن بعض الدول ، ككنايا الغربية ، قد أزمعت ألا تتحد أوقاف بالأمراء تمهيدا لاستخدام الحاسب الإلكتروني في تسجيل كل ما يتعلق بهم

شاغلو المناصب القيادية :

يشغلها من هم على جانب كبير من الذكاء ، وذلك بالمحافظة عن الذكاء وتطويره من خلال السيطرة البيولوجية على الفرائز . وهؤلاء يولدون بحسب الطلب في المعامل

غير أن الكاتب صبرى موسى لم يوضح بنا كيف يتم اختيار هذه القيادات . فإذا كان بعضها يولد في المعامل على حسب الطلب ، فكيف يتم اختيار أعضاء اللجنة المركزية ، وهي أعلى سلطة في الدولة ؟ وهل يتم ذلك وفقا لبرنامج تعليمية متالية من يجاوز مراحلها المختلفة من يلعبوا من الثلاثين ، كتب يحدث في جمهورية أفلاطون^(٢٢) ، حيث يقصون خمس سنوات في دراسة الفلسفة ليكونوا على بينة تامة من الفرق بين العالم المادي والعالم المثالي (وهؤلاء يمينون بالوظائف العليا) ، ثم يقصون خمس عشرة سنة في معترك النضال والكفاح ، والفلافل الذين يجاوزون برنامج الدراسة النهائية في التربية ، يختارون أليا حكاما للدولة

لم يتم اختيار هذه القيادات كما حدث في ملية فرانيس يكون انفاصه (أطلانطس الجديدة)^(٢٣) ، حيث نجد أن الأهل قد يلعبوا بدكاتهم للمناز مرتبة ملاقة من السعادة ، وعدل لا يتكالبون على

في الحيوانات انفسها التي تتكاثر جسديا وليس جنسيا بطريقة الانقسام وقد بدأ تطبيقه مقصورا على مجموعة الأفراد التي تتميز بمواهب عقلية خلاقة ومعيدة لبشره

ويلاحظ أن توفيق الحكيم نجح أن متوسط عمر الإنسان في روايته «رحلة إلى العدم» (٣٠٠) يصل إلى مائة وخمسين عاما ، وربما مائتين

وهذا اتجاه عام يؤكد التطور العلمي والرعاية الصحية التي ترتفع بمتوسط عمر الإنسان . وشاهد العصر الحالى تسير في هـد الاتجاه بالنسبة للدول المتقدمة وشعرها

السكن .

تطور الأمر من مساكن مؤقتة أو عمارة ، إلى مساكن يوقرها النظام بحيث لكل فرد سوله أكان متزوجا أم أعزب .

وهم يسكنون أبراجا شاهقة ممتدة من الأرض (مجتمعات سكنية) وأبواب هذه المساكن ومدخلها توجد في سقف هذه الأبراج ، حيث تبسط الكسولات .

ويتكون أثاث المسكن من مفروشات وبشرة ، ومقاعد إستعجية مرصعة . وتوجد بالمسكن مصادر التغذية والإضاءة والمياه ، وأجهزة التدفئة التي تعمل تلقائيا ، وتقوم بتعديل درجة الحرارة

وقد يوجد بالمسكن خادم آل (روبوت Robot) (وهي مشتقة من الفعل (٣١) Robi في اللغة الشكية ، وتعني «العمل» . وفي اللغة اليونانية توجد كلمة Robotnik وتعني «العامل» . وهو يقوم بالخدمة ، لكنه ليس متوفاً أو متاعاً لجميع (٣٢) ؛ وهو يتأكد دائما من ضبط مفاتيح التوجيه والتشغيل في كل الأجهزة العاملة بالبيت ، بما فيها جهاز إندار الطوارئ

ثم حدث تطور كبير وفقا لمشروع النظام ؛ فتم إلغاء تخصيص السكن ، واستبدل به الصافي المجانية للمجهزة بكل الاحتياجات الإنسانية . ويمكن لأي مواطن قضاء أي وقت بما وفي أي مكان

التعليم والثقافة

يعد النظام التعليم حق مكفولا لكل فرد . غير أن الرواية لم توضح شكل المراحل التعليمية ، أو نوعية موائدها الدراسية ، في حين نجد في جمهورية أفلاطون تفصيلا هذا الجانب ؛ يبدأ منذ المدرسة الأولى (٣٣) التي تستعمل قاعة للدرس والمحادثة ، وقناة لممارسة الألعاب . ثم يضاف عند بلوغ الأطفال من الماشرة إلى مناهج دراستهم الموسيقى ، والرياضيات ، والتاريخ ، واللبن . وهكذا تترى بعد جوعة المواد الدراسية وتوسع كلما لها الشباب .

كذلك يوقر النظام مناهج دراسية خاصة للتدريب من أجل التحليل العمل

وهذه المهام تتولاها لجان الثقافة والتعليم والدعاية . كما تبث أيضا برامج تليفزيونية ، وتقدم النشرة الإحصائية ارقية (ويبدو أن هناك تخطيطا عددا لوجبة البرامج التليفزيونية التي يجب تقديمها للمواطنين معتمدة على بحوث ودراسات متطورة) . وتوفر هذه اللجان أيضا الكتب الصغيرة الباقية في المكتبات العامة ، أو تطرحها حتى يتمكن المواطنون من اقتنائها .

ويمكن لأي زوجين متاعمة مولودهما عبر الأنبوب — بعد أن تصرح لهم اللجنة المحلية لترتيب المجتمع بذلك — خلال مراحلها الجنينية ثم ولادته

وكذلك استغل النظام بإنتاج أجيال جديدة متجردة من العواطف الفدية ؛ وهؤلاء يتولون التنمية في المجتمعات الجديدة في الفضاء الخارجي .

وقد يسمح للزوجين في حالة تعرفها على الدرجات المحددة للشخص في اللحظة الإنتاجية أن يتقدما بطلب موقع عليه منها إلى لجنة ترتيب المجتمع ؛ يطلبان فيه السماح لهم بتقديم موعد الإنجاب بحمل طفلها مدة سنة

ثم حدث التطور الأخير وفق مشروع النظام ، حيث يتم انفصال الزوجين المبكر عند تسليم النطفة أو البويضة .

ويلاحظ أن هذا المعنى نفسه أورده الكاتب « النورس هكسل » في روايته « عالم جديد شجاع » (٣٤) ، حيث يتم تعريض أنواع متعددة من الإنسان المعاني والعانى في أنابيب الاحتلو . كما أن الكاتب « برنارد شو » قد أشار إلى التوبيد الانتقالي (٣٥) الذي يعتمد من اختيار نوعية متميزة ذات صفات وراثية عالية ليتم إنتاج أنواع مختلفة منها ، وذلك في كتابه « الإنسان العاقل والإنسان العلى » .

الغذاء :

تطور من الغذاء على لحوم الحيوانات والدواجن حتى انقرضت ، وأصبح نظاما صحيا يعتمد على الأعذية الكيماوية والبروتين النوعي أنتج معمليا بدلا للحوم ، والمعد بمعرفة لجنة الصحة

وتقدم وجبات الغذاء جاهزة متاحة للجميع من خلال أنبوب رجائي واسع في مقطع عرضي في تجويف الطحال ؛ يحسوك هذا الأنبوب تلقائيا ، ويتوقف بمجرد الوقوف أمامه ، ويرتفع غطائه ، فيتناول المواطن الغذاء المطلوب ساخنا أو باردا على حسب نوع أنبوب الغذاء (السائل أو الجار) ، مما كل ما يشاء في أي وقت يريد

وقد تعد الزوجة وجبات منزلية ، مثل شرائح البانديجان العذولة ، عندما تحسوها بالصباح المصنوع من بلورات البروتين النوعي .

وقد نجح توفيق الحكيم في رواية « رحلة إلى الغد » نظاما مشابها ، حيث يقول (٣٦) « نحمد إلى جانب أنابيب المياه الباردة والمساخنة ، أنابيب أخرى ذات ألوان مختلفة : أحدها للقهوة ، والثاني للشاي ، والثالث للبن ، والرابع للحساء ، وهكذا . افتح الصنبور الذي تريده ، وضع تحته القمع بالمقدار الذي تحب » .

غير أن أنبوب غذاء صبرى موسى — وإن اتفق في أنه أنبوب ساخن وبارد — يختلف عما أورده توفيق الحكيم في أنه أنبوب رجائي ، يوجد خارج المنزل ، دائم الحركة ، يتوقف فقط إذا توقفت أمامه أي شخص

متوسط العمر :

كان متوسط العمر في القرن العشرين للفرد يتراوح بين ٨٠ و ٧٠ عاما . وفي القرن الرابع والعشرين يصل إلى ١٥٠ عاما . ثم حدث تطور هائل لحلول الفرد البشري ، حين أمكن تطبيق الاكتشاف الموجود

وهو الرعم من أن الرواية م توضح ما تم بالنسبة لصاحب اليومية بشكل سلف ، إلا أن الأرجح أنها قد استبدت بها برامج تلفزيونية معينة ، كالنشرة الإحصائية للزيرة وقد عبر توفيق الحكيم عن هذه الحيرة^(٣٤) عندما قيل لها في «رحلة إلى العدة» (الصحف والكتب ترسل كذلك من يطبخها في كل مسكن في العالم ، إما في نسخة مطبوعة أو مسموعة أو بالحروف . . .)

وكلا الاتجاهين استند من التطورات العلمية الحديثة واتخذ منها نقطة انطلاق لهذا التطور ، من خلال أجهزة الاتصال المرئية أو الساطقة . وقد استبقى توفيق الحكيم الشكل التجميعي الخاص (الحروف) ، في حين استعده صبرى موسى خلال مراحل التطور .

العمل :

تتميز مدينة صبرى موسى عن كثير من المدن الفاصلة في عصر العلم بأن المواطنين فيها يمارسون حقهم الطبيعي في العمل ؛ بل هناك حوافز للتفوق في أداء هذا العمل ؛ فالعمل هو النشاط المحرر للفجس البشرى . وهذا بطبيعة الحال يكمل الجانب الآخر من عدم توسيع النظام في إنتاج الحزم الآليين بكميات متزايدة ، ومن ثم عدم إحلامهم في مواقع العمل المختلفة محل الإنسان ، في حين يجمع لإنسان لهدوء والدعة والكسل ؛ وهي عوامل «هرمية تفوق الإنسان في النهاية وفي فضاء معنى الحياة عندما يعجز عن أن يجد بها شيك يحقق ذاته ، وتقدمه إلى الانتحار»^(٣٥) .

والعمل يتم بشكل منظم من خلال حطة إسجيب باهيات والمؤسسات المختلفة ، حيث يعمل آلاف البشر فشلا يعمل الشغلة في حقون الامتبات الضوئي بسانخ (يوجد أربعة حقول) ، حيث يتجهون أكواما هائلة من أوراق السانخ المصنوعة التي تصبر طازجة في هيوافها الضخمة بالصواريخ عابرة البلدان . وهناك حقول استبتات ضوئي ليرتقال ، ويعمل أخرى لإنتاج البروتين السوى وهكذا .

الراتب :

يتقاضى العاملون - في مقابل عملهم - راتبا من السيولة النقدية ، بالإضافة إلى كويونات الأسواق التبادلية التي يحصلون بها على أحدث أنواع الكماليات التي تنتج في المربع الأخرى من الأرض .

وفي حالة تصوق الشغلة على الدوجت المحددة لهم في الخطة الإنتاجية يحصلون على مزايا إضافية .

الإجازات

تعدورت الإجازات فكانت في القرن الثاني والعشرين تسعة أسابيع ، وأصبحت في القرن الرابع والعشرين ١٥٠ يوما سوبا .

أما إجازة العمل فهي ثلاثة أيام أسبوعيا . وهو إجمال مايع من الواقع أيضا ، حيث إن الكثير من جهات الأعمال - في مصر والخارج - تعطى حاليا يومين إجازة أسبوعيا .

وسائل الترفيه :

تتمدد وسائل الترفيه للأفراد بين الرحلات الجماعية ، وزيارة المتحف التاريخي للأطعمة الإنسانية ، وقضاء يوم الطعام الحر الذي

يختاره الأفراد من المتحف التاريخي للأطعمة ، الذي يوفر له النظام الخدمات المطلوبة . كذلك يمكن زيارة حدائق المعلومات القديمة ، أو تناول لقراص البيرة المركزة ، أو قضاء الوقت في صنادون احب الحر ، حيث الاجتماعات المعاصرة الحرة بين الرجل وامرأة . وهو الاتجاه نفسه الذي يوجد في رواية «نحن»^(٣٦) ، حيث تتم احياة اجنبية عن أسس الحب الحر ، يستطيع أن ساكن أن يمارس الجنس مع أى سائكة بتسليم ورقة ودية إليها . كما أن الكاتب توفيق الحكيم غفل الاتجاه نفسه في «رحلة إلى العدة»^(٣٧) ، فهو يقول : «لم يعد للحب عندهم قلبية كما ترى . . . إنه نوع من التهر . أو الذعب الفدوج . . . فتح في عالم مكظ يوسائل التهر واللعب لكل الناس ؛ لأن الناس ياكلون ويشربون ويلعبون وقال أيضا . «إن الحب يتم بشير زواج»

وهو تطور يتسق مع تطور الحضارة الغربية الحديثة في مجال العلاقات الحرة بين الرجل والمرأة .

كذلك يقصى المواطنون أوقات فراغهم في ملاهي المناقشات العامة ، التي توجد في الطوائف الأرضية بالأبراج السكنية

ويمكنهم كذلك مشاهدة الأفلام في الأرشيف السينمائي القديم (كان صبرى موسى يتبا لهذا الفن بالانستار في مواجهة مسافة التهريريو (الرهيم) ، أو مشاهدة برامج التفسيريون ، المخططة ، أو القرام في الكتب الناطقة (بالاستماع طبعا) في المكتبات العامة وخاصة .

ولما كثرت حالات الخروج على النظام خلال العشرين سنة الأخيرة ، تم تشكيل كثير من اللجان لايتكار للمناهج الدراسية لتدريب الأفراد على «أنواع النشاط في أوقات الفراغ» ، فاقترحوا للأطفال حدائق خاصة بهم ، ومضامير تعليمية تشباب . أما بالنسبة لبالعين فقد تم تشكيل هيئة لها كل الساعات في حدود القوانب الإنسانية الحديثة ، فتركت بلجماءهركن تناقش وتترج اللون النشاط في طلف السياسة المرسومة ، فحدثت وسائل تعتمد على الشلود والعربة والعودة إلى الماضي .

الزواج :

تطور الأمر من الانتبه الفردي ، فترك الأمر لنسجه ترتيب المجتمع ، حيث يتم الزواج وفقا لتسلسل زمني معين ، ووفق اختيار العقل الإلكتروني الشامل ؛ فتم حقلات أسبوعية تنظمها لجنة ترتيب المجتمع حين يحى . مرهد الاستجابة لطلبات الزواج . وبالأسلوب نفسه يعدد تزويجها في حالة إصعاق الزوج . وانخير تم إغناء الزوج وفق مشروع النظام

وهذا الأسلوب الانتقائي سمة تشترك فيها معظم المدن الفاصلة ، بدءا من جمهورية أملاطون ؛ حيث كان أفضل الرجال يتزوجون بأفضل النساء ، ثم يتزوج الرجال الأقل درجة من النساء الأقل درجة ، وهكذا حتى نهاية المطاف

العقبات :

خضعت كل أنواع الرقابة أو المباحث أو المخابرات مراقبة الناس وصمان تصرفاتهم ، كما انتهت فكرة العقبات نهائيا من المجتمع ،

وعد انتهاء منطقي فلما للتطور المعنى ، بعد ازدحام الشوارع والطرق بالسيارات . ولشاهد الآن في الولايات المتحدة - نموذج الحضارة المربية - أن طائرات اهليكوپتر بأشكالها المتطورة تهبط على أسطح المباني .

- السيارات الأرضية - تقوم بتوصيل العمال والموظفين إلى الأماكن ، حيث توجد معامل إنتاج البروتين النوعي .

- المظلات الهوائية - يقوم بالرحلة المعجبة إلى الأرض الخراب لمشاهدة باطحات السحاب المهجورة والمتحيرة بين غرائب المدن عند الحرب الإلكترونية الأولى

- سيارات خاصة : لا يمتلكها كل الأفراد ؛ وهي تسير تلقائيا ، ويمكن أن يوجهها الحاسوب الآلي إذا ما صدر له الأمر بذلك ، كما يمكن أن يقودها البشر . أماكن انتظارها في محطة السيارات فوق البرج السكني ؛ وهي تتحرك في الفضاء ، وتهبط في أي مساحة محدودة طبقا لترجيحها .

- مركبات خاصة : تتحرك بالتوجيه الدقيق للمسافات القصيرة ، لنقل الأفراد

- الصواريخ - يستخدمها الأفراد للانتقال بين أقاليم الأرض

الرحلات في الفضاء

تتم بواسطة صواريخ كبيرة الحجم ، تتحرك من ميدان السمر الخارجي ، ولابد من الحجر لسفر قبله بوقت كاف ، حتى يأتي الدور على الخارج

وفي القرن الثالث والعشرين ، سيتم أول مدينة على القمر وأرتمسيتها لتكون مركزا دائما مسكونا ، يُتخذ قاعدة أو محطة لتسمر الفضاء التي تعاد الأرض في طريقها إلى كواكب المجموعة الشمسية الأخرى

وفي القرن الرابع والعشرين تم بناء مجتمعات جديدة فوق سطح القمر ، تعين على البقاء عشرات السنوات بعيدا عن الأرض .

النوم

لكل فرد حرية استغلال وقت الفراغ في النوم ، وفقا لما يراه .

أما بالنسبة للنوم الليلي ، فبعد أن يعرض التلفزيون التقرير النهائي المقصور لكل ما حدث في العالم في اليوم نفسه ، ينتهي الإرسال ، ويتوقف التيار الكهربائي ؛ بسبب رغبة النظام في تنظيم استخدام الطاقة . وينقطع النور مرة أخرى ويضيء إذا ما يوحى النوم ، ثم يتقطع نهائيا بعدها بخمس دقائق ، فيندم الفرد مرثيا .

وفن الماي :

مرت عمدة دفن الماي بعد من مراحل التطور أيضا ؛ فمن القبور العادية إلى مدافن في كبسولة تدور في الفضاء لتوفير مساحات الأرض ، وأخير أصبحوا يصعدون الرفات حتى يتدفق في مساحات عمه ، حيث يتحول إلى غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم ، يحفظها أهل «ليت» ضمن ذكرياتهم في زججيات صغيرة تؤكد المعنى المعنى الذي يؤمن به عصر العلم .

حيث إن جميع مرورات الجريئة قد انتهت وانقرضت ، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ يجب معالجته وليس معاقبة مرتكبه . وحتى هذا الخطأ نادرا ما يحدث ؛ لأن النظام قد أحكم إدارته لكل شيء

وأيضا فقد تم القضاء على عيوب البشرية القديمة ، وأعراضها التحذيرية ، بواسطة النظام ؛ مثل الإهمال والفضول والميكروبات الخلقية بأنواعها ، ابتداء من الكذب إلى الرشوة والاختلاس والخيامة .

أجهزة الاتصال

يصف النظام عصر المسيل بأنه عصر امتداد الحواس باستخدام الأجهزة التي يمكن إيصاح بعضها فيما يلي :

- جهاز اللسان الذكي : للاتصال بين الأفراد (ألم كانت المسافة) ويوجد في الساعة جهاز الاتصال الذكي ويتكون من إرسال واستقبال صوتي

- جهاز التليفون المرئي : وهو يشبه إلى حد بعيد التلفون العادي ، بالإضافة إلى الصورة

- جهاز الاستخبار الشخصي : يوجد في مساكن الأفراد . ولكل جهاز رقم يعمل بواسطة ضبط الصوت . فالرقم صفر - مثلا - يتيح الاتصال بموظف الاستخبارات في المركز لاستخبارات القطاع السكني .

وهذه الأجهزة هي إحدى ثمرات العلم المتطورة . وقد تميل توفير الحكم جهازا شبيها في الرحلة إلى «نفسه» (٣٨) ، «عندما المجهت السكرتيرة إلى جهاز صغير في ركن ، تدير مفتاحه فتظهر صورة على لوحة» .

- جهاز الاستخبار العام : يوجد في المركز القروي للاستخبارات القطاع ، ويتولى الرد والمتابعة لاستفسارات المواطنين

- لوحة تعليمات : وهي ذات الشريط السيليوليد ؛ وتوجد في مجالات العمل ، لتسجيل عليها أي تعليمات خاصة بالعمل

- تابلوه الاستدعاء الوثائقي : التفت عن مائدة الخبازية في ساعة المؤتمرات ، حيث يتم تسجيل رقم سوية على جهاز التذليلات الخاص بالذاكرة ، فتظهر عن الشاشة المجاورة للمحاضر .

- الحاسب الرئيسي بالقاعة الكبرى : يتولى حصر الأصوات المعارضة والمؤيدة عند الاقتراع على أي مشروع ، ويعرضها أولا بأول

النقل

يتكون من عدد من الوسائل ، منها

- النقل العام : ينظمه مركز التنظيم الهوائي لكل إقليم ؛ ويتم بواسطة السيارات الهوائية ؛ حيث يركب كل فرد في كبسولة خاصة وعندما تتوقف للحاقلة ، يطلق السائق الكبسولة التي يجلس فيها الشخص الذي وصل إلى مكانه ، تهبط فوق المجمع السكني .

وقد سار توفيق الحكم في الاعمال نفسه عندما قال : (٣٩) ونصور أن وسائل الانتقال ليست في الشوارع - إياها في الجو - وسطوح المباني هي محطات للسيارات والأوتوبسات «بحرية» .

ثالثا : البناء الفكري للمدينة العاصلة .

لما الكاتب صبرى موسى إلى عرض البناء الفكري لمدينة العاصلة من خلال واقع أولى خاص ، يستمر على مدى تسعة فصول ليصب في النهاية في التبرير الفكري للعمق لهذه المدينة ، ابتداء من العصر العاشر للرواية ، مصعبا الأحداث ، وصولا لنهاية لتتطوّر أم السراهد الخاص فهد وجوه قضية هوام التسعة

وجوه قضية هوام التسعة

استطاع الكاتب صبرى موسى يظهر هذه الوجوه وتبريرها ، حتى تكتمل لدى القارئ قضية هوام بشكل متكامل من جميع رواياتها ، قبل أن يتناولها النظام بالعلاج . واستطاع صبرى موسى بالتدريج تقديم هذه الوجوه — الأتمة بلذات ، تارة من خلال لغاته بلجنة بتحقيق ، ومرة من خلال مناقشات حامية مع صديقه ديميد أوروبت أو يروف ، وآخرى من خلال مناقشات ملاهى المناقشات ، وآخرى من خلال بحثه لحالته بنفسه . وهو عندما يعرض أحد الوجوه — الأتمة ، فإنه يقدم ما لها وما عليها في الوقت نفسه . وهذه الوجوه هي

١ - قضية الحرية

استند هوام إلى أن قصته هي فقدان الحرية الشخصية من خلال

(أ) التحقيق معه

فكان الرد أن التحقيق ليس انقاص من الحرية ، وإنما هو معرفة الخلل الذي أصاب جوهرة النفس . وهو حر في أن يفعل ما يشاء في عصر العمل . ولولا عونه للعمل لما استطاع التحقيق

(ب) داخل فكه لأصاوغ ومع الروايات

فكان الرد أن النظام ضد التحريف ، وأنه عجيبة التقدم وقاموا بالمحافظة على الكاسب الشرية . فالروايات دفاع عن اللوحى ، والمعوية تؤدى إلى الرشوة والاختلاس وخيانة

وتقدم الرواية ملاهى المناقشات يوضعها قودج حيا للحرية ، بل إن المواهب يمكنهم تغيير ما يعرض عليهم من برامج دوقراطيا ، من خلال مطالبهم بإذاعة مباريات الكلام بدلا من البرامج التعليمية السخيفة . لكن المعارضة انتصرت ، ولم تدفع المباريات ، لأنه لا معنى لإذاعة إلا ما يوضح واكتمل من الأفكار النهائية ، إلى جانب أن المناقشات تؤدى إلى أن تترك المناقشات القراءة والكتابة

٢ - قضية الجمال

أصبحت الحياة الحديثة حاله من الأعمال ، بعيدة عن عطرة الطبيعة ، حيث بدأ الفرد يفقد إحساسه بالإنشاء ، وأصبح عاجز عن تعرف نفسه وموقعه . ويشير توفيق الحكيم الفكرة نفسها^(٢١) فيقول : « إن إحساسهم بالجمال الحقيقي متعة »

والرد هو أن لكل صيغة جموقاتي خاصة بها ، ولكل مخلوق مناحه الخاص ، وأنه أمر منطقي أن تتعاطف تلقائيا مع كل هذه المخلوقات الصناعية حولنا ، ابتداء من الأبراج السكنية الشاهقة ، وانتهاء بـ هؤلاء العبيد الخلد ، العبيد الصناعيين

٣ - قضية نداء الطبيعة

وهو موضوعها في الفصل الناس يعود . وحسن عجزت عن رؤيه

السواء الحقيقية حدث في ذاكري فجأة صورة عمرها ربما يزيد على عشرات الدلائل من السنين . . عندما أحدثت التغييرات تتساق الأشجار العملاقة ، وتمشي بين أغصانها صورة للأصواء الوهاجة المتعددة الألوان ، التي تغمر أعالي الأشجار في تلك الغابات الاستوائية العميقة القدم في الزمن ، وتكشف لعمود أسلافنا الأقدمين القديسين في طنائيه على الأغصان عن عالم رحب من الأزهار والبراعم والخشخشات وبعض الطيور نفسها . باقة من شتى الألوان الراهية هي في نفس الوقت طعام شهى

هذا ما حدث به كانه هام أروحي .

الرد : هذه هي المعادلة الصعبة التي تشغل النظام . إنتاج أكثر لتحقيق عدالة وفسرة ، يتطلب تزايدا آليا على حساب المساحة الضيقة . والنظام لم يدخر وسعا خلال مئات السنين في سبل إنشاء طبيعة جميلة جميلة ، يتلاءم معها الجميع ، ويضمنون في رحلتها .

وهكذا تطالب بعض ملاهى المناقشات من خلال قضية هوام بالعودة إلى الطبيعة

٤ - حالة إنشاء مصاحي بالفتاد الإرادة :

يشود هوام لصليته في الفصل الثامن : يجيل إلى أنشا لم يعد تستخدم إرادتها بديفيد . وإن الإنسان المعاصر يترك نفسه للحياة الهلهة الدنيئة كقطعة خشب مسلبة مع تيار مائي دونما إرادة !

يقول صديقه وأخيه أن تقول إن لحظة توقف ، إلى انشائك هي وليمة الأنبياء المصاحي بالفتاد الإرادة ، وأن تلك الحالات المشابهة لأخرى هي حالات تتطلب أصحاحا حين يدركون فجأة أنهم يعيشون محسبين . . إنهم يفعلون ما يجب فعله بالضغط . . ؟

أجل أجل . هذا هو التعبير بالضغط . . أن تفعل ما يجب فعله ، وب هو متوقع ومتأكد أن تفعله . تلك هي القضية بالضغط .

كأنه لابد أن يكون هناك دائما هدف . وإرادة تسعى بها إلى هذا الهدف

الرد : حتى إذا كان الهدف هو أن يعيش البشر محسبين ، فما هو الاعتراض على ذلك . ؟

كان هدف الأملاك القدامى هو الطعام . الآن هذا الهدف تحقق تماما . ويستطيع كل إنسان أن يأكل ما يشاء في أى وقت يريد ، دون مجهود أو تفكير

بعل ينش هذا مع كلمات المنشع العلم في حكاية إيمان في رواية والإخوة كارامزوفه حين يقول^(٢٢) . « إن سر الوجود الإنساني وسرره يما في إرادة الحياة ، بل في الحاجة إلى معرفة السبب الذي يدعو الإنسان إلى الحياة » فالإنسان ما لم يكن عن يقين من هدف حياته ، لا يقل أن يوجد في العالم بل يؤثر أن يدمر نفسه . ولو منك خير وأمر كل الوفرة

فكان القضية هي البحث عن هدف للحياة في عصر العمل ، وهو الوجه الخلف لخالق السيد هوام

٥ - حالة البحث من هدف للحياة

إن السيد هومر يخشى أن يكون الإنسان قد نسي أن يبحث عن الطعام ، لم يكن هذا في حد ذاته ، وإنما كان وسيلة لمواصلة الحياة وهذا المفهوم الخاص ، الذي واصلته سلالات بشرية عديدة ، طبعت إرادة التطور المفترية في العقل البشري .

لكن نظام العام في المدينة العاصلة يجعل هذه المشكلة ، لا قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن في خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وترتبه له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجي بتكوينه العقل والماعطى والخلق . . بسبب الخبرة التي يكتسبها من التجارب المتواصلة التي تفرصها عليه حياته .

٦ - حالة معرض الذكاء البشري لمخطر

يقول هومر لصديقه أيضا (الفصل الثامن) : «إننا نجلس بين أعضان عصر المسيل وعقولنا مستريحة في كسل تأمن لديد ، في حين وجباتنا الساخنة والباردة تأتي بيتنا عبر الأنابيب

- ولكن من المؤكد أن هناك عقولا تعمل تسير الحياة . .

- هناك عقول تعمل فعلا . . ولكنها ليست عفى ، ولا عقلك !
وفذلك جانب آخر من جوانب القضية . . لو كانا كما يرى ولر^(١٢) : «إن سبب بقاء الإنسان هو أنه إلى عهد معين في تاريخه قد استطاع إخفاء عقله وتكليف نفسه ، وفق مقتضيات الظروف تكييفها بكمال به البقاء . ولكن في العصر الحاضر ، بفضل العلم والاختراع ، تراحت حدود عالم إنسانيه وتضخمت وجوه الحياة ، دون أن يحدث مثل لذلك في نمو العقل واتساع الإدراك ، لتسير السيطرة على هذه الأحوال الجديدة الشديدة التعقيد . وقد صدوت قوة التكيف بجد شديدا وعجزت عن مسايرة خطوات التغيير في أبعاد الحقيقة ، وبذلك أصبح موقف الإنسان عربيا ، متناصبا .»

فكان المطلوب من إنسان عصر المسيل أن يتعرفه الواقع الجديد المحيط به ، ويتكيف معه ، فالدكاء المطلوب فقط للمتاعب بلباديه ، أم بقية البشر مطلوب منهم سهولة الأعياد وعمله الدكاء ، وللهواة الخالية من الماعطة ، « وذلك لأن التقدم التكنولوجي بشكل عام وثيق الاتصال بالتغيير في وظائف عمل الإنسان ، وهذه التغييرات تجلده بتورها التغييرات في محتوى عمله ، ومن ثم التغييرات في علاقة الإنسان بالطبيعة والمجتمع »^(١٣)

٧ - حالة تشابه البشر إلى درجة مقلقة .

يقول هومر (الفصل الثامن) : «إن البشر قد أصبحوا متشابهين إلى درجة مقلقة عملا يا ديد . . سجع متطابقة من طريقة اللبس والغذاء والتعبير ولأداء الحيات اليومية . . وكل العقول العامة قد أصبحت أسيرة وغارقة في هذا الميضان الإعلامي والثقافي الذي يسفح في عقولها من أجهزة الإعلام والتلفاز المركزية . . وقد أصبح جميعا يعكرون ويصنفون حسب الطريقة المظلومة .»

وهذا هو التصور نفسه الذي يسوقه الكاتب بوريس أناتشيكوف حين يقول^(١٤) : «أناس أوتوماتيكيون لا إراديين ، يصعدون فقط لإنجاز عملية بدائية مملوذة ، ويتعاملون مع كل ما يسجور حدود تلك العملية كمنه يمتوى قدراتهم ، وبمجموعة صغيرة من الصيبي لإدلائهم . ذلك هو مجتمع المستقبل»

غير أن النظام يرى أن هذا ضروري . حيث يذهب إلى أن توجد الأداء ، هو دون طبيعة . . وهذا ما يقوله ديد . . المزيد لنظام (الفصل الثامن) . « إن النظام الذي تحقق لنا الآن يسير سابع البشر في طريقه الطبيعي هومو . . لقد استطعنا أن نتعوق على بقية الأنواع التي كانت معنا على الأرض ، حثم يدأنا نتأمل الطبيعة التي حولنا وبذلك بعض قوانين رواصل التطور حتى استطعنا أن نعرف كل شيء تقريباً عن كوكب الأرض الذي نعيش عليه ، وعدد كبير من الكواكب الأخرى قد وصلنا بممرتنا إليه .»

وقد سبق لكاتب ويودريد (لند . . ١٩٢٩) المعنى ذاته عندما قال : « استطعنا أن نسيطر على الطبيعة عن طريق الامتثال لقوانينها . ولكن نضيق قوانينها لأبد لنا أولاً أن نعلم ماهية هذه القوانين . وعندما نتأكد بواسطة العلم ، من طريقة عمل الطبيعة ، سوف يكون في استطاعتنا أن نأخذ مكانها ونقوم بعملها بأفضل »^(١٥)

وهذه هومر ما يهدف إليه النظام ، فهو يرى أن قدر الإنسان هو الخلود . . وهذا الخلود يكمن في خضوع الإنسان لنواميس تعرف له قدره ، وترتبه له التطور المستمر عن طريق الارتقاء التدريجي بتكوينه العقل والماعطى والخلق . . بسبب الخبرة التي يكتسبها من التجارب المتواصلة التي تفرصها عليه حياته .

٨ - صحة للميد الأبيض (السادة الجدد) .

إن تطور العقول الإلكترونية يطرح هذا التحدي . فإلى متى سيستمر العقل البشري في السيطرة على العالم ، ويظل الإنسان سيد مصيره ؟

في واقع الأمر يعيش البشر هذه الأيام حالة من الآلات التي تعدى نفسها بالمعلومات ، والآلات التي تنظم نفسها بنفسها ، وتضع ساعاتها برامج العمل ، ويحدد هذه البرامج وتطورها أيضا على حسب النتائج التي تتوصل إليها . بل إن الآلات أصبحت تتخبر بعضها بعضها ، فهي تضع التصميمات لآلات أخرى يستلزمها سير العمل ، دون تدخل من البشر !!

لذلك يرى بروف أن هومر ضحية للثقافة ، ضحية للشفخ المزم بالهرفة ، التي تعرى به أوقات الفراغ المتعددة التي يتيحها له العيد الآليون الذين يقومون بأهله غالية الأعمال التي كان البشر يقومون بها . فهو ضحية المييد الأكين . وهي رؤيا مثالية للتطور الآلي

٩ - إمكانية ذاتية

إن الوجه الأخير لحالة هومر هو أنها إمكانية بيولوجية أو نفسية تحول في الوقت المناسب من الإنسان من الفرق في السعادة ، واجسوج لكل عصر العمل ، وتضطره إلى صرح الأسته : فقد يكون في لأسته خلاصه

النتائج الفكرية العام للمدينة الفاضلة :

لنتهاء العصول التسعة الأولى من الرواية ، التي عرض لنا المواقف من خلالها تسعة وجوه (أقمة) لحالة هومر من رواياتها المختلفة ، بسبب هذا الراد (لإحدى الحالات الخارجة عن النظام) مع روفد

الأخرى الشبيهة في بحر النظام العام ، يتبادر القوي المنظم
فما مكونات نيار النظام ؟ وما نتيجة هذا الصدام ؟

في مواجهة التطور العلمي والتكنولوجي الهائل وامتداده في
المستقبل ، برز اتجاهان أساسيان أحدهما اتجاه متشائم^(١٩٦) ، سيخلف
آلات ذات قدرات تفوق قدراتنا على الدوام ، حتى يأتي الوقت الذي
يحدث فيه زوالها من يد الإنسان ، فتقلب عليه ، ويزي نقصت عنه ،
أو جعلته عبدا لها .

ويستند دعاء الاتجاه المتشائم كالديوس هكس في كتابه « السلام
والعلم والحرية » ، إلى أن الفرد في العصر الحديث قد فقد نتيجة
التقدم العلمي حريته السياسية إذ صنع الأسلحة ، وفقد استبداله
العقل نتيجة وسائل الذخاية والإعلان الحديثة ، كما فقد حريته
الاقتصادية نتيجة تركز المصانع .

وبذلك تصلف كلمة تولستوى حين قال : « إذ كان النظام
الاجتماعي ظالما ، والقوة في يد عدد قليل من الناس يستغلون
الأغبرين ويستبدون بهم . . فإن كن تقدم خمس لن تكون له نتيجة إلا
تعزيز هذا الاستغلال والاستبداد »^(١٩٧) .

أما الاتجاه الآخر فهو الاتجاه المتفائل^(١٩٨) ، « ويذهب إلى أن الآلة
هي التي ستحرر الإنسان من كل العبودية ، وتخلص يده في طريق
المستقبل الذي يحلم به . وأصحاب هذا الرأي يتصورون أن تقدم
التكنولوجيا هو ، في ذاته ، ضمان ضد كل أنواع القهر ، سواء كان
ذلك قهر الطبيعة للإنسان ، أم قهر الإنسان للإنسان » .

ويؤتينا صبري موسى فحصى في الاتجاه المتفائل حيث يتكون النظام
العام الذي يدير الحياة على كوكب الأرض من مجموعة من الأفراد -
ليسوا حكاما أو مسيطرين - يحملوا مسؤوليتهم بحكم خبرتهم لإدارة
الحياة وتحقيق نظام اجتماعي عادل ، توزع فيه جميع النتائج والثمار
على مواطني رضاء ورفاهية بطريقة عادلة ، حيث يوجد نظام عام
لتوزيع العمل والطعام والملبس والسكن والتعليم والفن والهناء
« كماله » .

فصبري موسى قد حقق لمواطني مدينته الفاضلة العدالة
الاجتماعية ، كما سبق أن حاول نجيب محفوظ أن يتحول في رواية
الخرافيش^(١٩٩) ، الطريقة الصحيحة التي يمكن أن تتحقق بها العدالة
في الحياة لوعي المجتمع الإنساني بعبارة أخرى .

ويسير النظام وفق خطة عامة ، بهدف إلى التوصل إلى بشر
حفاة إلى حد الكمال ، ويسير بها النظام بتدرج وروية . لذلك
فإن شعار النظام « الصعود المستمر في الكون » ، « من الإنسان
للقرد . . إلى الإنسان لملك » ، « من قمم الأشجار العملاقة
للقدمة إلى الفضاء الكون » .

فكان النظام العام يتبنى رأي ويلز حيث يرى^(٢٠٠) « أن العقل الجديد
الذي يريده هو النظرة العلمية للحياة والوجود . وهو يند كل نظرة
للحياة والكون قائمة على الدين ، أو نظريات ما وراء الطبيعة . ويود
أن تسود الروح العلمية التي لا تصدر حكما إلا بعد الأناة والتثبت
والتحقق من الأهواء » .

وكان هذه المدينة الفاضلة تحقق نبوءة ويتروود ويد إذ يقول^(٢٠١) .
« إن هذه الأجساد التي تولد بها تنسى إلى عالم الحيوان ، قد سبقها

عقولنا في النمو وراسل ، وقد يداننا فعلا نطرا إليها باستحقاق . وسيل
اليوم الذي سيكون في مقدور المعلم فيه أن يغيرها بطرق لا تستطيع
التكهن بها ، بطرق لو شرحت لنا ل تقبلها عقلنا الآن كما لا يقبل
عقل الإنسان البدائي الكهرباء أو المناطيسية أو البهادر . مستأص
لأمراض ، ورسائل أسباب ضهور الجسد وعمله ، وستكشف
الحلود . وعندئذ سيروى الإنسان أن الأرض قد ضاقت به ، وسيهاجر
في الفضاء ، وسيحير صحراء الفضاء الحالية من قواء ، التي تفصل
بين كوكب وآخر وبين شمس وأخرى . ستصبح الأرض أرضا طاهرة
مقدسة يرونها الحجاج من أركان الكون . وأخيرا يصبح الإنسان
سيدا على قوى الطبيعة ، سيصبح الإنسان ذاته مهديا للنظام ،
صانعا لحوالم أخرى . ويحتشد سيصير الإنسان كاملا وسيصبح
شلاقا »

وبذلك تحلق هذه المدينة الفاضلة أيضا حكم فراستيس بكون في
مدينته الفاضلة (أطلانتس الجديدة) ، بأن^(٢٠٢) « الكائنات البشرية
ستعرف كل شيء في يوم من الأيام ، بحيث يكون يوسعها أن تفعل كل
شيء ممكن » .

وقد نجح النظام في إطلاق الحرية لفرقة التنوع الجنسي والده عبر
صالونات الحب الحر ، وكذلك نصيرة التعبير بالكلام من خلال
ملاهي المناقشات العامة .

كما نجح أيضا في خطة الولادة لمعالجة عبر الأنابيب ، التي بدأ فيها
ولادة أمهات جديدة متجربة من المواطن القديمة القائمة على البوة
والأبوة والأمومة ، وهي شاذة متجربة لهما من الأحاسيس الفردية ،
ومرتبطة لهما بالنظام العام وأهدافه التطورية الشاملة .

وبذلك نجد أن مدينة صبري موسى الفاضلة قد اتفقت مع عدد
من الهوتريوت السابقة في حلها لمشكلة العدالة الاجتماعية ، التي
تحقق العدل والسعادة لمواطنيها (يوتوبيا سيرتوماس مور - يوتوبيا مدينة
الشمس : توماس كامبانيلا - يوتوبيا النظر إلى الوراء إدوارد
بيلامي - يوتوبيا أخيرا من اللامكنة : ولیم موريس ، ويوتوبيا
الخرافيش : نجيب محفوظ) .

غير أنها (رواية السيد من حقل الساتخ) قد أضافت خطة النظام
في الوصول إلى بشر حفاة ، وتغير أبعاد العلاقات الاجتماعية .
وإن حافظت على إطلاق الحرية لفرقة الجنس والتعبير والكلام

تليان في المواجهة :

ثم كانت للمواجهة الحاسمة في اجتماع المقاعة المعلقة إن النظام
العام حاول ديموقراطي . وهو يسارع بتصحيح مساره إذا ما حدث
خروج على النظام بشكل ديموقراطي أيضا . فبعد أن تزايدت حالات
الخروج على النظام ، قدم النظام مشروعا ثوريا يتكون من أربع نقاط
هي : معالجة حقوق الحلات المعارضة كمالها هي طريق حق الحلات
المعصية ، لتصويب عمليات الاستقبال والاشعور ؛ وإلغاء سروج
حتى يتحول الشعور الفردي تلقائيا إلى جملة الطبيعي تجاه المجموعة
البشرية ، وثالثا الانفصال المبكر عند تسليم النعمة أو البريضة حتى
يتحول الشعور تجاه الابن تلقائيا تجاه كل الأبناء في المجتمع البشري ؛
وأخيرا إعلاء المساكن ، وأن يستبدل بها الفتاوى المجنونة بكل
وسائل إشباع الاحتياجات الإنسانية ، حتى يصبح المواطن أكثر
حرية ، ويتخلص من بقايا عراثر الامتلاك .

وهكذا أُنشئت آخر ثورة في التاريخ ، لأن لكل طبيعة مخلوقات خاصة ، ولكل مخلوق مائة الخاص ، أو كما سبق أن أعلن توفيق الحكيم (١٩٥١) : « نحن نريد لكل عصر جديد إنسانا جديدا » .



لقد جاوز الكاتب صبرى موسى الواقع بتدريج هذه الرواية ، علقا إلى اتفاق فنية وفكرية عالية ، وجديدة ، تمت امتكاسا لقدرات الفنان الكامنة فيه ، عندما يتبنى قضايا المجتمع الإنساني بعامة وقضايا مجتمعه بخاصة

وإن ظهرت بعض الميزات البسيطة التي قد تؤثر على سياق الرواية مثل تكرار صياغة بعض القضايا ، والإطالة في سمرات معدودة في الوصف ، واختصار ، وما يكون قد بالغ به في البداية - في إظهار حادثة خروج السيد عن مسار حياته - ربما لجذب انتباه القارئ - برغم أنه حدث عانى تكرر كثيرا ، كما ستوضح الرواية بعد ذلك .

أمتعتنا الكاتب صبرى موسى بلاشك عندما شد رحاله إلى القرن الرابع والعشرين ، ليقيم لنا رؤيا مستقبل كوكب الأرض ، في رواية قليلة الأحداث ، عميقة التحليل ، تثير خيال القارئ ، وتثري فكره

غير أنه - في الوقت ذاته - يشد انتباهنا ، ولفت أنظارنا ، يحدونا ، إلى ما ينتظر هناك من عالم جديد متغير ، متطور - كما أنه - أيضا - يعمد إلى تعرية وقتنا بكل قساوته وشروبه ، وما لنفان ، أو لنحاول تمييز هذا الواقع . مسترشدين في ذلك بإسقاطات حاله الفاضل ، على وقتنا المر

مصرح بولاية « السيد من حق السبع » عملا خصص ، ثريا ، يخط مسارا جديدا للرواية العربية ، مفجرا الكثير من القصص الفكرية ، ومصورا بورتريا عصر العلم

ويلاحظ أن توفيق الحكيم قد سبق أن تناول القضية ذاتها بشكل مبسط جدا في روايته « رحلة إلى العدم » ، عندما تخيل (١٩٣٧) أن هناك سجينين قد استبدلا بحكم بالإعدام رحلة إلى كوكب بعيد ، ثم عادا للأرض بعد أكثر من ثلاثمائة سنة فوجدا تغيرا هائلا قد حدث ، وأن هناك حزبين يتناحran هما : حزب التقدم العلمي والآلي ، وقد فاز في الانتخابات وحكم ، وحزب آخر يطالب بالعودة للماضي ، وقد فاز مرة في الانتخابات ، لكنه (١٩٤١) ولم يستطع تنفيذ برامجه ، ولم يجرؤ على وقف آلة واحدة أو تعطيل جهاز واحد ، خشية أن يؤدي ذلك إلى جوع الناس ، أو إحداث الارتباك في حياتهم اليومية ، فطوى الثورة فعلا ضده ، لقد أثر السلام ، واكتفى ببعض مشروعات في مجال الآداب والفنون الجميلة .

ومن ثم يتضح أن حزب التقدم العلمي الآلي هو المختصر ، برغم سوءات نظام الحكم البديلة وعدم عدالته . أما في مدينة مومو الفاضلة ، فالنظام العام الذي يشهد أيضا على التقدم العلمي الآلي يختلف عن ذلك . إنه نظام عادل وأمثله عدالته ونزاهته تفوق الوصف ، منها ما حدث عندما فاز مشروعه الثوري في الاستفتاء العام ، إذ تترك الفرصة للمنشقين عليه ، حتى يفرروا ما يختارون - برغم أنه يمتلك سلطات هائلة لاحد لها - فاختار عدد منهم (ضم ٥٠ امرأة ، ٩٠ رجلا) الخروج والعودة إلى الأرض . فحضرهم القاتمون على النظام من خطورة اختيارهم . ولما رأوا إصرارهم قدم لهم النظام أقصى مساعدة ممكنة ، حين أمن لهم رحلة الخروج ، وقام بتحصينهم ضد السموم والميكروبات في تلك الفترة المجهول من الأرض ، وصمم لهم الملابس الواقية المناسبة ، وكذلك وسائل الانتعاش اللازمة التي ستحتاجهم في رحلة الخروج ، وأهد إليهم الخصوبة ثانية

وهكذا خرج مومو ويروف ورفاقهم « بوراوا » لحياة في الخارج هنيئة دموية في صراع متوحش من أجل البقاء والاستمرار ، بطل أن غيرت في أساليبها المعروفة وطورتها .

الهوامش :

- (١) فساد الأمكنة ، صبرى موسى ، مؤسسة روز اليوسف - سلسلة للكتاب الذهبي العدد ٢١٦ - ١٩٧٥
- (٢) نشرت رواية « السيد من حق السبع » في مجلة « صاحب الفكر إلى الله » من ٣ سبتمبر ١٩٨١ إلى ٨ يناير ١٩٨٢ (١٨ جزءا)
- (٣) الرحلة الثانية ، ص ١٠٩ ، جبرا إبراهيم جبرا ، مقال (جورج أوديس الإنسان المهدد) ، منشورات مكتبة العصرية صيد - بيروت ١٩٦٧
- (٤) مقال « حبيب محفوظ بين التوت والبوت » : رجاء النفاث ص ٣٨ - ٤٤ باب أبعاد ومواقف - مجلة الموحدة - العدد ٦٩ مايو ١٩٧٨
- (٥) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٤ آبيريس ، منشورات عريجات - بيروت لبنان الطبعة الأولى - كانون الثاني ١٩٦٧ ترجمة - جورج سالم

- (٦) مقال « القرن العشرون » . . . وحاضره ومعيه : أحمد إبراهيم الشريف ، ص ٧١ مجلة الفكر المعاصر العدد الخامس القاهرة ١٩٦٥
- (٧) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٥ ، ٤٠٩
- (٨) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ص ١١ ، كاريس تشايسك ، ترجمة وتقديم د . طه محمود طه - مسرحيات عليية - العدد ٢٤ أول مايو ١٩٦٦ - الدار القومية للطباعة والنشر
- (٩) مقال « الخيال العلمي في الأدب العربي » : يوسف الشاروق - ص ٢٤٣ مجلة عالم الفكر المجلد الحادي عشر - العدد الثالث أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر الكويت ١٩٨٠
- (١٠) مقال « من الخيال إلى الواقع » ، ص كتاب : دراسات في السرواية

- (٢٩) رسالة إلى المد ، ص ١٢٣ ، توفيق الحكيم
(٣٠) رحلته إلى الفن ، ص ١٢٦
(٣١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ص ٢١
(٣٢) راجع الفصل السابع حيث يسلّم مؤلف غرفة التمثيل السبعة ليلي (بعد أن أسبرته لأن السيد من يفسر جداً ويحب أن تعود به فوراً) : « إذا كان لديكم خادم آلي في البيت ، فيمكننا استعانة السيارة . . . هل لديكم واحد ؟ »
ويحق سؤاله أن الخدم الآليون ليسوا في حوزة جميع المراتب . فها هو أساس ملكية الخدم الآلي أو الحصول عليه ؟ (يوضح مؤلف الرواية هذه النقطة) والأمر نفسه ينطبق بالنسبة لسيارات الخاصة وملكيتها)
(٣٣) انظر مدح من جمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) أعمال الفلاسفة وكيف تفهمهم
(٣٤) رحلته إلى الفن ، ص ١٢٨ - ١٢٩
(٣٥) رحلته إلى المد ، ص ١٤٤ - ١٤٥ حيث لا يعمل الناس تزايد إحصائيات الانتعاش الرسمية
(٣٦) ذكر كولز وليس هذا الاتجاه في كتابه « المعقول واللامعقول في الأدب الحديث » ، ص ٩٤٨ . في سياق بحثه لرواية « نحن » ورواية « حبيبة الشمس » تأليف توماس كلباتيل
(٣٧) رحلته إلى الفن ، ص ١٤٩ ، ص ١٥٠
(٣٨) رحلته إلى الفن ، ص ١٢٨ ، ص ١٣٩
(٣٩) المصدر السابق ، ص ١٤٠
(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٤٨
(٤١) الإغراء كازيمير جـ ٢ ص ٩٩ ديودور هيسوس يمكن ترجمة د سمي اللوي - الأعمال الأدبية الكاملة ١٧ - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٩
(٤٢) لقول من أدب الغرب ، ص ١٩٠ على أهم فصل ومصدر معنى الشرى ، كتاب أمثال - دار أمثال - بول
(٤٣) مقال د الأديب والفكر العلمي والتكنولوجية ، ص ٩٨ بقلم بريس ألتيسكيوف ترجمه عبد الله العامل مجلة الأديب المعاصر العدد ٣٧ كانون ثان ١٩٧٨ (المواقف)
(٤٤) المصدر السابق ص ٩٦
(٤٥) مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ص ١ - ذكر الدكتور طه محمود أن هذا المصطلح من كتاب « استشهاد الإنسان » ، The Martyrdom of Man ص ٤٦١ - ٤٦٣ ص ٤٦٩ لندن ١٩٦٩
(٤٦) التفكير العلمي ، ص ١٨٧
(٤٧) وأصبح مقالة « السلام والعلم والحريّة » ، ص ١٩ - ٢٩ ، من كتاب « مبادئ وأشخاص » ، بقلم أحمد عبد الحميد - سلسلة كتب لديجيم مايو ١٩٥٦ - دار الجمهورية
(٤٨) التفكير العلمي ، ص ١٧٨
(٤٩) مقالة « يجب الحفاظ بين التوت والنوت » ، رجاء النقاش ص ٣٩ عنده المرحه العدد ٢٩ - مايو ١٩٧٨
(٥٠) كوكب من أدب الغرب ، ص ١٨٨ على أهم
(٥١) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » من كتاب « استشهاد الإنسان » ص ١٣
(٥٢) « المعقول واللامعقول في أدب الحديث » ، ص ١٤٢ وب بعدها
(٥٣) رحلته إلى الفن ، الفصل الثالث
(٥٤) المصدر السابق ، ص ١٦٩
(٥٥) المصدر السابق ، ص ١٥٤
- الإنجليزية ، ص ١٦٢ د أنجيل بطرس معمار - المبتدئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١
(١١) المعقول واللامعقول في الأدب الحديث ، ص ١٦٣ ، كولز وليس ، ترجمة أنيس زكي حسن - منشورات دار الأدب - الطبعة الأولى - بيروت - كانون الثاني ١٩٩٩
(١٢) مقال « الأدب والفكر العلمي والتكنولوجية » بقلم بريس أنا شينكوف ، ترجمة جادل الممن ص ٩٠ - ١١٠ ، مجلة الأديب المعاصر العراقية العدد ٣٧ كانون ثان ١٩٧٨
(١٣) من مقدمة بقلم أندريه مورو روايه « رحلته إلى فلدا ، أسطيل » ، ص ١٢ هـ - ج - ويلز ترجمه طه لوقا - كتاب أمثال ١٩٦٢
(١٤) مقال « تحليل العلمي في الأدب العربي » ، ص ٢٤٢
(١٥) تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٢٧ - ٤٢٩
(١٦) مقال « الخيال العلمي في الأدب العربي » ، ص ٢٤٤
(١٧) انجذاب في الأدب العلمي ، ص ٢٠٠ مطالب عمران ، مجلة الآداب الأجنبية ، (سوريا) السنة الخامسة العدد الأول - تموز ١٩٧٨ .
(١٨) تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٣٢
(١٩) يلاحظ لوقا نفسه في مجموعة قصصية من أدب الخيال العلمي للكتاب رؤوف وصفي بعنوان « حواء من الفضاء » (ص ٤) ، التي أصدرها المجلس الأعلى للثقافة والأدب - القاهرة ١٩٧٨ حيث يجد أن بطل القصة بلحاظ أبعد للعقل الإلكتروني في قصة « حب في القرن الحادي والعشرين » يسأله حلاً لمشكلة حبه لزميله
- وهذا التشابه في الاتجاه للعقل الإلكتروني (الذي يعرف كل شيء) بحثا عن النصيحة ، هو اتجاه وزد وطبع في عصر العلم ، حيث يتحكم العقل الإلكتروني ويسيطر ويحرك معنى الحياة المختلفة ، ويحل في الوقت نفسه المعرفة الشاملة لكل هؤلاء المراتلين ، تتكلمه قد حصلت عملية إدخال للعقل الإلكتروني بوصفه بديلا لمعلاق الأبرة أو الصداقة التي ينشد من خلالها الإنسان المعاصر حل ما يعترضه من مشكلات
- (٢٠) رحلته إلى الفن ، ص ١٥٤ موفى الحكيم ، ملكية الأدب وسطيته هـ القاهرة ١٩٧٨
(٢١) المعقول واللامعقول في أدب الحديث ، ص ١٤٨
(٢٢) صريح المجتمع ص ١٦٩ موفى الحكيم ملكية الأدب القاهرة ١٩٥
وقد أورد يوسف الشاروني ضمن دراسة الخيال العلمي في الأدب العربي ، انظر أيضا ملخص « رواية هذا اليوم العظيم » للكتاب الأمريكي ليرانس بقلم - محمد الحليمي - مخرج من الرواية العلمية - كتاب أمثال أغسطس ١٩٧٥ ص ١٢٩
(٢٣) التفكير العلمي ، ص ٣٣٣ د غزاة زكريا - عالم المعرفة مارس ١٩٧٨ - الكويت
(٢٤) رحلته إلى الفن ، ص ١٣٥ توفيق الحكيم
(٢٥) أعمال الفلاسفة وكيف تفهمهم - جمهورية أفلاطون (ص ٩٨ - ١٠٧) د - حري توماس ، ترجمه مري أمين ، مراجعة د - زكي نجيب محمود ، دار النهضة العربية أبريل ١٩٦٤ .
(٢٦) من المصدر السابق ، ص ١٩٧ .
(٢٧) مقال « بعد الحرب العلمية » ص ٣٣ - مائيه وأشخاص - أحمد عبد الحميد - كتب لديجيم - دار الجمهورية - مايو ١٩٥٦ .
(٢٨) من مقدمة مسرحية « الإنسان الآلي » ، ترجمة وتقديم د - طه محمود طه وهي من تأليف كاريل تشايت

قراءة في قصيدة "زهور"

□ د. فريد ماطي - دوهلاس □

حتى اشتريها اليد المتفضلة العابرة •
تحدث لي ••
كيف جئت الى
(وأحزانها الملكية ترفع اعناقها الخضراء)
كي تتمنى لي العمر !
وهي تجود بانفاسها الأخيرة !!
كل بطاقة ••

بين الغممة والفاقة
تخضع مثل - بالكاد - ثانية • ثانية
وعلى صدرها جئت - راضية ••
اسم قائلها في بطاقة ! •

بدو هذه القصيدة لأول رحلة بسيطة الشكل
والعاني • ولعن أول ظاهرة يصادفها الناقد في
قصيدة « زهور » هي يساولة اللغة وضلاله
الصفات • بمعنى أن الأسلوب يمثل قفلا أسبوا
غير معقد • وهذا بدوره يسمح للقصيدة بأن
تعبّر عن محتواها الدلالي بطريقة مباشرة • بمعنى
أن الناري، للقصيدة لأول مرة، يشعر بأنه إذا
معنى صريح ومباشر •

ومع ذلك فإن هذه السساطة مضللة • كما
سنكتشف من خلال تحليلنا للقصيدة • ونقطة
البداية بالنسبة لنا هي النظر إلى تنظيم القصيدة •
ثم نتعامل بعد ذلك إلى الوسائل الأدبية المستغلة
فيها من حيث أن القصيدة تظهر كعمل أدبي كامل
يدل على حالة عاطفية عميقة •

إن القصيدة تنقسم إلى ثلاثة أجزاء.

لا بد من أن تكون التجربة النقدية لأي نص تعبر
عن إعجاب الناقد بالنص ذاته • وأنا أعترف بأن
ديوان أمل دنقل الأخير قد أعجبني وأثّر في بشكل
خاص وأتسنى أن تعتبر هذه الدراسة مساهمة • وإن
كان بسيطاً • في ذكرى الشاعر والصديق • أمل
دنقل •

إن ديوان أمل دنقل الأخير « أوراق
الغربة (٨) » يمثل بلا شك مرحلة هامة في
حياته لشعرية • فهو يحتوي على قصائد جمالية
بأسلوب شعري بارع معركته الشخصية • أسمى
معركة المرص الذي أصابه في السنوات الأخيرة •
واحدي القصائد التي تلفت النظر في هذا الديوان
هي قصيدة « زهور » (ص ٢٨ - ٢٩) يقول
فيها :

« وسلال من الورود »
المحيا بين الغممة والفاقة
وعلى كل بطاقة
اسم حاملها في بطاقة
تحدث لي الزهورات الجميلة
أن أعيتها اتسعت - دهشة -
لحظة التقف
لحظة القصف
لحظة اعدامها في الخيالة !
تحدث لي ••

أنها سقطت عن على عرشها في البساتين
ثم أفاق على تعرضها في فرجاء الدكاكين •
أو بين أيدي المتأذين •

في نظر النقاد

« حائنها » . فنحن في هذه المقدمة إذا ما نستطيع أن نعتبره وصفاً طبيعياً وعادياً ، أي وجود المادة التي قدمت مع اسم الحامل . وبالضبط يراها المتكلم .

نلاحظ في المقدمة - فضلاً عن ذلك - صوت « أنا » الشعري ، أو نقراً « الحيا » .

أما الجزء الثاني ، أي حديث الزهرات ، فتصادف فيه تغييراً ، هو أن المتكلم في المقدمة يصيح هو المستمع في هذا الجزء . ونقرأ حديث الزهرات ليس تخاطبه ويقع هو تحت تأثير الفعل . وهذا الحديث بدوره يظهر حالة الزهور التي تعترف بها أمام المتكلم لأصل .

ورجح في الجزء الثالث ، أي الخاتمة ، إلى نسكهم الذي يحدث عن نفسه وعن الزهرات . ففي حد الجزء يكشف صدى للمقدمة . لكن هذا الصدى يعبر الوضع الذي شاهدناه في الجزء الأول من القصيدة : « أو نقراً أن الباقية تحبس الآن اسم قائلها » .

نحن إذن أمام تطور في القصيدة ما بين بدايته ونهايتها . وهذا التطور - فضلاً عن ذلك - واضح ، إذا نظرنا بشكل خاص إلى حالة الباقية . يقول آخر بيت في المقدمة : « إن كل ما في اسم حاملها في بطاقة » . بينما آخر بيت في قصيدته يقول : « اسم قائلها في بطاقة » . إن هاتين العبارتين لهما نفس التركيب النحوي . كل هو واضح . وهذا - بالإضافة إلى ذلك - يتكونان من نفس الكلمات ولم يتغير فيهما سوى كلمة واحدة فقط . ومن ثم فإن هاتين الصارتين مثالاً نوعاً من الإطار الذي يحتوي القصيدة ركبها تمرياً . إلا أننا نصادف تغييراً أساسياً بين الصارتين . فكلمة « حاملها » في بيت المقدمة قد أصبحت كلمة « قائلها » في بيت الخاتمة . ومنذ هاتان الكلمتان محتاج القصيدة ، إذ تفلان على التطور فيها . لكن كيف حققت القصيدة هذا التطور ، وما هي الوسائل الأدبية واللغوية المستخدمة فيها ، والتي تساعد على تحقيق هذا التطور ؟

الجزء الأول يشتمل على الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة . حيث تبدأ بإشارة إلى سلال من برد يلجها المتكلم وهو بين حالتين « الخفاضة » و « اللقطة » . وكل باقة عندها اسم حاملها .

أما الجزء الثاني في القصيدة فيتكون من حديث الزهرات الجميلة ، وينقسم هذا الحديث بدوره إلى ثلاثة أجزاء ، إذ تنهدى « الزهرات » بكلامها من قطعها وإعدامها ثم تستأنف الكلام مهسرة .

« إنها سقطت من على عرشها »

حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة »

وبين الجزء الثالث من حديث الزهرات من مجيئها ، لكي تسمى العسر . وهي تبتعد بانفاسها الأخيرة .

ويحتوي الجزء الثالث من القصيدة على خاليتها (الأبيات الخمسة الأخيرة) . فنقرأ في هذه الأبيات عن « كل باقة » وهي تنفس مثل « . وتنتهي القصيدة بديات عن الباقية وهي الحائنة باسم قائلها في بطاقة ؟ »

نحن إذن أمام قصيدة ذات ثلاثة أجزاء : بداية ووسط ونهاية . والجزء الوسيط أي حديث الزهرات - به ، بدوره ، ثلاثة أجزاء . ومن ثم نستطيع أن نرى القصيدة على الشكل التالي

١ - المقدمة

٢ - حديث الزهرات :

(أ) النطف

(ب) السقوط والاختفاء ومن ثم البيع

(ج) تمزيقها للعمر وهي تموت

٣ - الخاتمة

يمثل كل جزء من القصيدة جزءاً متميزاً بمعنى أنه يمكننا أن نخصص كل جزء بمفردة ، ومن ثم نتساءل عن ترابط الأجزاء ، بحيث تظهر القصيدة كاملة .

نرى في المقدمة المتكلم الذي يتحدث عن لحظة الورد وهو بين الغفاه واليقظة ، والباقة تحمل اسم

من هذا الحديث الثلاثي نلاحظ أن صفات الزهورات الانسانية قد غلبت على صفاتها الزهرورية فالصفة الوحيدة الزهرورية في هذا البحر - تنافى من كلمة « الخضرة » المستخدمة لتصف « أعناقها » - التي تمثل - بالطبع - صفة بشرية ومن الجدير بالذكر أن الجملة التي تتضمن هذه الكلمة موجودة بين قوسين ، كاتب يشير فقط الى شيء اضافي وغير أساسي في الحديث . لا غرابة إذن في أن ظاهرة التجسيم هذه تتصاعد حتى تبسج ذروتها النهائية في الخاتمة . ففي هذه الخاتمة تفقد الزهورات كل صفاتها الزهرورية وتصبح بشرية تماما .

ومما على تحليلنا لهذه القصيدة نستطيع أن نلاحظ أن هذا النوع من التجسيم ليس مقتصرًا على ديوان « أوراق الغرة (أ) » على هذه القصيدة فقط ، بل أن الشاعر يستخدمه ، على سبيل المثال ، في قصيدة « السرير » (ص ٣١ - ٣٧) وفي هذه القصيدة نقرأ حوارًا بين المتكلم وبين « السرير » ، أي أن السرير يصبح له صوت ، ويحدث أيضًا « وزعم هذا التشابه إلا أن الدور الذي يلعبه التجسيم في قصيدة « زهور » يختلف عن استخدامه في « السرير » .

في قصيدة « زهور » نجد أن التجسيم هو فعلاً الوسيلة التي تمنح الفرصة للمتكلم بأن يصبح كالزهور وبالعكس . بمعنى أننا إذا نوع من الانصهار أو الاندماج بين الزهورات والمتكلم . وهذا الاندماج واضح في جملة « تنفّس مثلي » في خاتمة القصيدة .

وقبل أن نغوص في مفهوم هذا الانصهار ، الاندماج بأسهاب ، نرجو أن يسمح لنا القارئ بأن يضيف ملاحظة على هامش التحليل . وهي ملاحظة تتعلق - مرة ثانية - بقصيدة « السرير » ذلك أن أي قارئ لديوان لمن دُفِنَ الأخير في مكانه أن يدرك أن هذه القصيدة تشير أيضا إلى نوع من الاندماج عندما يقول المتكلم :

« سررت أنا والسرير » .

جسدا واحدا .. في انشطار المصير ! (ص ٣٤)

أهم الوسائل الأدبية في هذه القصيدة تنأى من تجسيم الزهورات ، أو نسبة الصفات البشرية لها . بحيث تبدو وكأنها كائن حي . وتتصيح هذه الظاهرة بصورة جليلة في الجزء الثاني من القصيدة . فبعد أول بيت في هذا الجزء عن كلام الزهورات من خلال العبارة : « تتحدث في » . بمعنى أن الزهورات قد اقتبست صفات بشرية ، وهي القدرة على التحدث ، وهذا البيت يعطي الطريق للقصيدة بالتأني لأن نعطى الزهورات صفات بشرية أخرى ، فنقرأ - على سبيل مثال - في الجزء الأول من هذا الحديث عن « أعينها » التي « اتسعت » . وفي الجزء الثاني : « أنها سقطت » . ثم « وافقت » . أما في الجزء الثالث من حديثها ، فهي تتحدث للمستمع وتفسر « كيف جاءت » . كى تمني « له العمر » وهي تجود بانفاسها الأخيرة .

لكن ، على أهم مثال بالنسبة لهذا التجسيم هو خاتمة القصيدة حيث يقول ليا المتكلم : إن « الدقة » تنفّس « وهي حاملة » على « مسندوها » « اسم قاتلها » . أي أنها لا تتحدث بحسب ، بل أصبحت ضحية بالمعنى الأساسي .

ومن الجدير بالذكر أن ظاهرة التجسيم تزداد خلال القصيدة من بدايتها إلى خاتمة نفسها ، بمعنى أننا لا نجد أثرًا لهذا التجسيم إلا ابتداءً من الجزء الأول في حديث الزهورات . أي أن بداية القصيدة - كما قلنا سابقا - هي بالفعل طبيعية وعادية ، إذ تلعب الزهورات دورها المتوقع ، كياناً في لفرقة . بينما نبدأ في بعض الصفات التجسيم في أول جزء من الحديث عندما نقرأ : « يا » تتحدث « . ولكن بالرغم من ذلك فهي تحافظ على صفاتها الزهرورية ، إذا جاز لنا أن نستخدم مثل هذا التعبير - عندما نتحدث عن « القطف » و « القصف » و « الخيلة » . وفي الجزء الثاني من حديثها نزداد صفات التجسيم حين نقرأ أنها « سقطت » . « وافقت » . مع أنها لا تزال تمتلك صفات زهرورية ، كعرضها في « زجاج الدكاكين » أو بين أيدي المتألمين » . على سبيل المثال ، لكن عندما نصل إلى الجزء الثالث

خصوصاً فيما يتعلق بالزواجر الذي تكلمنا عنه . لكن ، وحتى قبل احاطة نفسها ، لم يحلم القصيدة بـ « نائية » او بالآخرى نركبنا نائياً . يشير بطريق غير مباشر الى هذه الظاهرة ، « اقرأ عن الزهور آيات » سمطت « ثم « اذقت » ، « فنان لكلتا » « فنان لكلتا » نفس التركيب خصوصاً « « اذقت » مع كلمة « اذقت » .

ولدينا ثنائية أخرى في حديث الزهور لا تظهر مباشرة بن عيسى ن مستخرجها من الحديث نفسه وهذه الثنائية موجودة في الجزء الثالث من الحديث . نقرأ عندئذ عن الزهورات التي « تمنى العمر » وهي « تجود باناسها الآخرة » . وتطالب هذه الثنائية من موت الزهورات من ناحية ومن تمنياتها للعمر ، من ناحية ثانية . وادراكاً أن نمر عن هذا التركيب مفهوم مجرد ذكرنا أن الجزء الأول منه يتكون من فكرة « الموت » بينما الثاني من فكرة « الحياة » ومن ثم يظهر لنا بنية بشكل أوضح : الموت / الحياة وبالطبع نخص هذه الثنائية ما يمكن اعتباره سحره « إذا نرى نيات الحياة من خلال الموت » .

وطبيعة هذه الدائيات باكملاً مثيرة جداً . اننا نسير الى حالة من البنية بالنسبة الى كل من الزهورات والمكلم . ونعتبر البنية بالطبع عن وجود حالتين في الأمثلة الثلاثة التالية : « الغداة والفاقة » و « الغداة والفاقة » و « تمنيات العمر مع الانفاس الآخرة » . ومن ثم فنحن هاتين حالتين تدلان على تقارب أو مقربة بينهما . ويستطيع أن يرى عد التقارب كدوخ مما يمكن حبه مفهوم اللحظة » .

ولكن عبء المحظية لا يحسن في هذه الدائيات وحسب . فاداً نمرنا الى احداث استمرات نفسها في النص لاحظنا أن هذا المظهر موجود حتى عن المستوى المعطى . كما أنه يظهر أيضاً عن كل من المكلم والزهورات ، المعنى يساعد على الاندماج نفسه لدى تكامله .

نرى طريقة الاندماج بين المكلم والجزء الثاني . فليس مثله - فاقد الروح (ص ٣٤) تختلف عن الطريقة التي تؤدي الى الاندماج في قصيدة « زهور » - فالاندماج في « السري » يعتبر مكر في القصيدة ويقود الى انفصال في نهاية القصيدة من السري والمكلم . فالحوار الذي يجري بين السري والمكلم يدل على أن السري يحذر نفسه عن الجسد الموجود فوقه :

« فلاأسره لا تستريح الى جسد دون آخر
الأسرة دائمة

والذين ينامون سرعان ما يثقلون » (ص ٣٧) .

وتوجد بالطبع اختلافات أساسية أخرى مابين القصيدتين وطريقة تناولهما لهذه الظاهرة . لكن بما أن تحليلنا يتم بقصيدة « زهور » وسوف نحصر ملاحظتنا بها .

وكما قلنا آنفاً ، فاما « اندماج او انفصال بين الزهورات والمكلم » وقد جعلته القصيدة بواسطة تجسيم الزهورات التي تساعد تدريجاً حتى وصل الى ذروته في الحالة ، حيث تبدت الزهورات صفاتها « الزهورية » باكملاً ، واكتسمت بدلاً منها سمات بشرية . هذا الاندماج نرى يربط الزهورات بالمكلم . فبينما نجد أن التجسيم يمد ظاهراً تقود الى الاندماج نجد في لقطة تطرق سرارنا خلالها بالنسبة الى الزهورات والمكلم .

ويضمن هذا التطور استخدام مجموعة من الدائيات الرائعة تنصق على كل من المكلم والزهور . ففي البيت الثاني من القصيدة تصادف الثنائية التالية :

اغداة / اذقة .

وهي - بالطبع - تشير الى حالة المكلم . بينما في الخاتمة يكرر نفس المفهوم لثنائية أخرى .

اغداة / اذقة .

وهي تشير الى حالة الناقة .

وهذه ظاهرة تعكس لاندماج نفسه ، اذ نجد في الخاتمة تلعب دوراً يعكس بداية القصيدة

اللحظية ؟ نستطيع أن نلاحظ أولا أن المتكلم في هذه القصيدة على الزهور ، ولكن ليس على الزهور بشكل عام بل الزهرات في الساق ، أو ، بعبارة أخرى ، الزهرات التي تم قطعها . وهذا لاختيار يعتبر - بالطبع - ذا دلالة في القصيدة ، د أن الزهور المقطوعة لا تعيش إلا لمدة قصيرة ، وقضلا عن هذا - فإن ذلك يمثل طبيعتها في حد ذاتها - ومع ذلك فإن القصيدة تؤكد على هذه الظاهرة : فإن التحويل من خلال « حاملها » إلى « قاتلها » يجعل عملية اهداء الزهور المقطوعة عملية تؤكد على طبيعتها السريعة الزوال ، ويصف أن ذلك أن الزهور المقطوعة هي فعلا تقطف وهي في ربيع عمرها - من هذه الملاحظات ، يمكن اعتبار أن هناك صورة ما في القصيدة تعبر عن مفهوم الزمنية .

لكن القصيدة بكاملها تقود إلى أكثر من هذا . لأنه من خلال اندماج أو انصهار المتكلم مع الزهرات نجد أنفسنا نراه انعكاس لكل هذه العناصر في المتكلم نفسه - فهو بالفعل أيضا قد انصهر في لحظة مؤقتة أو قصيرة - ويعلق على زمنيته هو عند لحظة الانصهار مع الزهور - فقد تم قطعه هو أيضا في ربيع عمره - ومن ثم نستطيع أيضا أن نقول أنه يقوم بإ تعليق على قبله هو وبه ، على ذلك - على وفاته .

هذه القصيدة إذن تعتبر عملا فنيا رائعا ، ذا موقف استعراضي - فقد بدأ الشاعر فيها بوصف طبيعي وعادي ، ولكنه بطريقة مدمجة ، إلى رؤية متعمقة في الحياة والموت ، مستخدما وسائل معنوية ولغوية ، لكي يؤدي وظيفته الكامنة .

القاهرة : د . فتوى ماضي - دوجلاس

فهي البيت الثاني من القصيدة يتكلم المتحدث قائلا « المحها » - واستخدم هذا الفعل يدل على رؤية مؤقتة (أو لحظية) ، بدلا من استخدام ، مثلا ، فعل آخر كـ « اراها » - بمعنى أننا نراه هذه اللحظية بالنسبة إلى المتكلم ، وعندما تحدث الزهرات نقرأ عن « لحظة القطف » و « لحظة اعدادها » - بمعنى أننا هنا نراه هذا المفهوم نفسه ، وإن كان يشير إلى الزهرات - لما في الجزء الثالث من القصيدة - أي خابيتها ، فنقرأ عن النفس « ثانية » - ثانية » .

لكن في هذا المثال الأخير يدل استخدام هاتين الكلمتين على كل من المتكلم والزهرات ، حين يقول البيت : « قتل نفسي هتلى » - ومغزى هذا بالطبع هو الانسجام أو الانصهار على مستوى الكلمات نفسها - كما أن حالة الانصهار هذه تمكس الاندماج الذي شاهدناه سابقا على مستوى تطور القصيدة نفسها - وبالأصالة التي ذلك في هذا الاندماج ، من خلال مفهوم اللحظية ، وتصاعده أيضا في القصيدة ، لكي يشتمل تعبيره على كل من المتكلم والزهرات .

نتيجة للتحليل الذي قمنا به حتى الآن نستطيع أن نقول أن القصيدة تتطور بكاملها من بدايتها إلى نهايتها - ويؤدي هذا التطور إلى حدوث انصهار أو اندماج ما بين الزهرات والمتكلم - وكما لاحظنا ، وقد حققت القصيدة هذا التطور من خلال ظاهرة التجسيم التي تصاعدت في القصيدة حتى أصبحت الزهرات بشرية تماما في آخر القصيدة - هذا من ناحية - ومن ناحية أخرى فقد فحست أيضا الثنائيات ومفهوم اللحظية - وقد ساعد هذان العنصران كذلك على الاندماج ، وعلى تطور القصيدة - من حيث تصاعدهما في القصيدة من بدايتها إلى نهايتها .

الكن نتساءل هنا : ما هو معنى هذا التطور في القصيدة ؟ ويتمكن خاصي : ما هو مغزى الانصهار الذي تم من خلال ظاهرة التجسيم ومفهوم

قراءة في كتاب

الأدب والعلم الحديث

السريالية... وجهة نظر

• د. نصر الدين بن غنيسة / فرنسا

بدءا وقبل الخوض في نقد البعد، فإني أود أن أصح بصوت عني القاري بعض الملاحظات المنتهجة حتى لا يذهب الحال بأسعص إلى دويلات لم ترد في النص أو إلى الصاق اتهامات حرافية نغى أصحابها من مناقشة ما ورد بموضوعة.

1 - لقد عرمت عني أن لا أسر هذا البعد الأعلى صفحات مجلة حريضة على الانفتاح على مختلف الآراء الحدة والمفيدة، حتى لا يدعي بعضهم إذا سر المقال في حريضة أو مجالات ذات مرجعات تدبوجه منغرية، إلى أن أود أن أشهر بأخواني وأنتي بذلك عطي لفرصة بلاعداء لتقليدني وأحدد حتى يوجهوا إلينا ضربة بيد رجل من بين ظهرانينا.

2 - حس احترت أحدث عن مذهب السريالية، فبس ذلك لاسي صحبه صرعة أدبيه أو موضوعة حدائية، لأن هذا المذهب قد لمع نجمه ذات يوم ثم أفل، وقد صحت بنظرانه وإبداعه مواد يدرس في انذونات والجامعات وإنما بعسي في هذه المعالجة هو طريقه تناول هذا المذهب بالبعد من وجهة نظر الدكتور عبدالحميد بوزوينة التي يقول عنها «إسلامية».

ليخلص في الأخير بالتشهير بالأدب الإسلامي كبدل لهذه المذاهب التي استنفدت مخزونها الفكري والإبداعي وأول اعراض أسجله يتناول العنوان الرئيسي (نظرية الأدب في ضوء الإسلام) الذي إن بقى على حاله سيضفي على آراء صاحبه قداسة بشرية تصل إلى حد التماهي والإسلام في بعده المطلق والمقدس، الأمر الذي يجعل هذه الآراء

لقد صدر للدكتور الجزء الثالث من مؤلفه (نظرية الأدب في ضوء الإسلام) والمعنون بـ (الأدب والمذاهب الأدبية) يتناول في قسمه الأول عرضا للمذاهب الأدبية الغربية حسب تسلسلها التاريخي خلاصة رومانية سريالية وحورية)، وفي القسم الثاني من الكتاب، يتصدى الكاتب لنقد هذه المذاهب من وجهة نظر إسلامية

الشخصية والنسبية بديهيات ليس للقارئ المسلم إلا التسليم بها وسوف نرى ذلك حين تناولنا طريقة نقد الكتب لسريالية، وبذا أقترح أن يتنازل العنوان عن مسحته المطلقة ليلتصق بنوع من النسبية البشرية التي توحى بأن ما جاء بين دفتي هذا الكتاب إنما هي آراء رجب تقترب من الصواب اقتربها من الخطأ

ثم إذا كان هذا الكتاب موحها للقارئ المسلم، فإن ذلك لن يمنع أي قارئ آخر لا يتقاسم والكاتب نفس مرجعته بقيمه من مصنف يكتب وفي هذه الحار، فليس اندي سيبحث عنه القارئ رأي الإسلام في المذاهب الأدبية، وإنما كيف يستطع كاتب مسلم أن ينتقد هذه المذاهب من حلال وضعها في سياقها الثقافي- التاريخي، وهل بإمكانه أن يتجاوز هذه المدارس التي عبرت في لحظة من لحظاتها عن أزمة الفكر المعاصر إلى آفاق فكرية أرحب، وذلك من خلال إسهامه المعرفي الإسلامي⁹ تلك هي قصصه

إذا عدنا إلى العنوان سوف نستشف من خلاله أن الكاتب يطن لعملية نقده هذه للمذاهب بمحاكمه عقيدية لأصولها الفلسفية ولو أن هذه المعالجة العقيدية جاءت قبل عقدين من الزمن، حين كان مفكرو الصحوة الإسلامية مضطرين إلى اعتماد أسلوب محاكم التفتيش الفكرية للثقافة الواقعة حتى يكسبوا الحسم الإسلامي الصري مناعة ضد عدوى هذه الأوباء لما لنا الكاتب في ذلك أما وأن الأمر قد تطور الآن

وأصبح للصحوة مفكروها ومثقفوها الذين بإمكانهم التعاطي الباضع مع كل ما هو واعد دون عقدة خوف أو استعلاء، فالأدعي للكاتب أن يطلق في رؤيته للأخر كما هو في حقيقته، لا كما يتصوره هو من وراء منصة القصاص ولو أن الكاتب نحا باللائمة على «ضلال» هذه المذاهب واكتفى بذلك، لأوعزنا ذلك إلى حدة الصراع القائم بين الأدب الإسلامي الناشئ وبقية المذاهب التي لا توافقه الرؤية، وما ينحرف عن ذلك من تجاوزات من هنا ومن هناك، أما وأن الكاتب ينحاز ذلك إلى اعتبار عملية ترجمة الآثار العالمية دعوة إلى ضرورة تقليد مذاهب «الأعاجم» يقوم عليها مترجمون عرب ذوو تفكير عربي (1)، فذلك ما لا يمكن استساغته بأي شكل من الأشكال لأن اللجوء إلى التعميم الذي يجعل من كل مترجم حتما نا تفكير عربي لا لذنب إلا أنه «درس في جامعات الغرب ومدارسه وقرأ كتب انغريبين ومجلاتهم وتأثر بنظرياتهم» (2) لا يخدم الموضوعية التي يعلن الكاتب في غير ما موضع من الكتاب أنها ريدنه (3) في عملية نقده لهذه المذاهب وكأن الاطلاع على ثقافة الآخر، على رأي الكاتب، أضحى ذنباً يدين صاحبه، وكأن الرجل يسهل أو يتساهل أنه يعيش في عصر أضحت فيه الأرض قرية صغيرة تنتقل عبرها المعلومات بسرعة الضوء، إذ لا تصدر نشرية ولا يظهر كتاب في أي بقعة من بقاعها إلا وكان له تأثير على محمل سبب لثقافية الحاصة بكل أمة

وعليه فإنه لا يمكننا أن ننهي علاقة التأثير والمؤثر في ثقافات العالم، وهي خاصية رافقت نشأة المجتمعات البشرية وتطورت بتطور وتشابك علاقات هذه المجتمعات إذا فاعتبار الترجمة، وهي إحدى وسائل التواصل بين ثقافات العالم، نوعاً من الخيانة للأصالة وهدانة لكل مرجع بانسلاخه عن مقومات شخصيته لأنه درس في الغرب واطلع على ثقافة الآخر، كلام مجاني تتحاوره حسنة علاقه تدور وتتبدل بين ثقافات العالم وبالأخص ثقافتنا والثقافة العربية

وإذا كانت نية الكاتب، بقطعه لصريق الترجمة، هو تحصين شباب الأمة ضد توافد هذه التيارات الغربية (الهدامة)، فإن ذلك لن يتسنى له بعزله عن هذا العالم المحيط به من كل مكان، لأن ذلك بكل بساطة أصبح أمراً مستحيلاً. ولا ينكر ذلك إلا من جانب الواقع ودرس رأسه في النراب، ولا يتم له ذلك أيضاً برفض كل ما هو غربي، دون دراسة علمية لأصوله الفلسفية من مصادرها الحقة، ولا حتى تبني فكرة العقدة انقائلة بـ «سخافة المذاهب الأجنبية لكونها قائمة على أسس واهية، ولأنها تدعو إلى أشياء يستحي العاقل أن يفكر فيها» (4). لأن ذلك صراحة أصبح لا يشبع نهم مثقف في الصحوة في الإطلاع على ثقافة الآخر، ولا يقع من تعود على القراءة بلغات متعددة بترك كتب ذلك المفكر الغربي لأنه (يهودي أو زنديق أو شيوعي أو غيره من الإدابات الحذرة)

فإذا أخذ الكاتب على عاتقه مهمة «كشف مواطن الخطر ومواقع الغزو الثقافي» (5) حين يرى أنه «لا يحور أن يبقى المفكرون العقلاء النزهة مكتوفي الأيدي، لا يتحركون صوب مقاومة التيارات العربية الهدامة، فهم مكلفون بأن يشرحوا للناس بعامية ولطابتنا بخاصة أن تلك التيارات أو المذاهب ذات خطر كبير على مستقبلنا» (6) فعليه أن يكون موضوعياً في رؤيته للأشياء، لأنه بعبثاً عاقلاً بزيها ولا نزكي على الله أحداً يجب ألا ينسى أنه يحاطب أساساً وطلبة بهم عقول يميزون بها بين ما هو علمي قائم على المنهج وبين ما هو ردود أفعال ارتحاب فمن مقومات «الموضوعية العلمية» أنه إذا أراد ناقد أن يشمل مذهبا أدبيا بالتحليل والقد فلا أقل من أن يعود في تفصيله للمعرفة إلى أصول ومراكز هذا المذهب إلى مصادره الأصلية المتمثلة في المراجع النظرية والإبداعية التي ألفها أصحاب هذا المذهب حتى يكون على بينة من أمره وحتى يتجنب القراءات المبتورة والتأويلات المغالطة والترجمات الداقصة فإن ذلك أدعى له أن يهتس بغيره على أساس بصره بـ «مذهبون ليسوا علميين وحلفيته الفكرية وسياقه التاريخي في آن معا فأين المنهجية في تعامل صاحبنا مع السريالية؟ هل عاد في تعريفه لها إلى المدشورين اللذين أصدرتهم جماعة من السرياليين عامي 1924 و 1930؟ هل درس أعمال بريتون وآراغون وإبلوار الشعرية

1- أن «عيب هذا المذهب أنه رفض كل الرفض المذاهب الأدبية التي سبقته» (7) وصراحة هل يعد هذا عيباً إذا ما علمنا أنه ما من مذهب جديد إلا وكان امتداداً للقديم من جهة لأنه لا يمكن أن يوجد من العدم، ومتحاوراً له من جهة أخرى بما أضفاه من تجديد فكري وإبداعي يعتمد على أطروحات تنظيرية جديدة ثم بالله عليكم كيف له أن يصبح جديداً إذا لم يحدث القطيعة مع القديم؟

2- أن هناك «خطأ آخر يفصح المذهب ويحت أصوله وهو يتمثل في قبوله منهج فرويد في التحليل النفسي، باعتبار أنه «ثبت بالأدلة القاطعة. وليس هذا مجال مسطها، فهناك بحوث هادفة درست هذا الموضوع أهمها بحوث الأستاذ الفاضل محمد قطب. إن منهج اليهودي فرويد من المذاهب الوضعية الفاسدة التي عاثت فساداً في الأرض والمجتمع والسلوك» (8) فيدل أن بهتم الكاتب بتحليل نظريات فرويد انفسية التي تحضع سلوك الإنسان وخلقها بحاشاه لفكره إلى بعد النفسية المجتمعية في ثورة لا شعوره، وتبيان مدى شططها في تركيزها على غريزة الجنس وإغفال ما عداها من التأثيرات الثقافية والاجتماعية الأخرى، التحا الكاتب إلى طريقة عفا عنها الزمن والتي أقل ما يقل عنها أنها والمنهج العلمي خطن متوازنان لا يلتقيان أبداً والتي تتمثل في نعت فرويد باليهودي

واستخرج منها خصائص هذه المدرسة، هل حاول سبر أغوار بداياتها من خلال قراءات متأنية لأعمال بودلير ورامبو وأبولينير الشعرية، قد يعترضني أحدهم بدعوى أنه لا جدوى من العودة إلى الصفر، ما دام هناك من النقد من قام بهذا العمل وما علينا سوى الرجوع إلى أعمالهم ربنا للوقت واقتصاداً للجهد، قد يكون ذلك من شأن من أراد أن ينقد من أجل النقد أما من أراد أن (يبرز وجهة نظر الإسلام) في هذه المذاهب، فيلا مناص له من العمل الأكاديمي الحاد الذي لا يترك ثغرات قد تأتي على كل ما أورده حظه و به يصدر تأسيس مذهب جديد على أنقاض هذه المذاهب «المتداعية» فأين صاحبنا من كل هذا؟ إن كل الذي فعله هو أنه حصر تعامله مع السريالية في كتابين هما (النقد الأدبي) للدكتور عبدالعزيز عتيق، و«دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه» لمحمد عبدالمنعم خفاجة، ولم يتحاورهما إلى غيرهما من الكتابات، ولذلك بقيت تعليقاته عملة على ما ورد في الكتابين ومحاصرة بوحه نظر كاتبيهما وهو ما يحالف أبسط أبجديات مواجعة الآخر التي تقتضي السماع إلى أقواله هو، لا إلى أقوال غيره عنه، وذلك قبل إصدار أي حكم عليه. هذا إذا كنا بصدد محاكمة لا نقد أدبي. ومن نتائج هذه الكنوة الأكاديمية أن صاحبت قد التحا في نقده للسريالية إلى كثير من المزاعم التي لو راجعها مرات لانتهي إلى حذفها من مسودة الكتاب قبل

تحدث عنها صاحبنا؟ وهل كان ما
أقرره فكر محمد قطب في نقده لهذه
المدرسة يؤخذ على أنه الحقيقة
المصلحة التي لا يبالغها ريب، لا لأمر
سوى لأن صاحبها هو الأستاذ
محمد قطب؟ فمع ما يكنه للأستاذ من
احترام وتقدير، كفانا أن نكون عبثاً
على أفكار الآخرين ونقرأ ولنحتهد
ولنورد أفكارنا بصراحة ولننتظر
النقد يصدر رحب وبالمناسبة لست
أدرى إن طالع الكاتب مؤلفات فرويد -
الترجمة طبعاً أم لا؟

إن كل نقد موجه لهذه المدرسة
الأخرى به أن يأخذ بعين الاعتبار
السياق التاريخي - الثقافي الذي
ظهرت خلاله هذه المدرسة وبنيت
حتى يتجنب الأحكام المطلقة
والتأويلات المتعسفة، فكما أورد
الكاتب فإن هذه المدرسة ظهرت عقب
انتهاء الحرب العالمية الأولى التي
أصابت البشر بويلات وكوارث
شنيعة فتصدعت القيم الإنسانية
وهانت الحياة على الإنسان بعد أن
رأى قوى الشر تتربص به في كل
مكان فمعرفة الحقائق التاريخية
المنبثقة من العصر الذي ظهرت فيه
السريالية يمكننا من إحلال إنتاج
مبدعها محلّه من السياق التاريخي -
الثقافي الذي أثر في توجيّه محراه
فإذا كانت السريالية كما عرفها
بريتون في المنشور الذي أصدره عام
1924 «هي حركة ذاتية نفسية صاعية
يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما
كتابة أو بأي طرفه حرى، عن عمل
الواقعي للفكرة، يملئها الفكر في
غياب كل مراقبة يمارسها العقل بعيداً

وكان الكاتب يعوّن في ذلك على ما
نراكم في الذهنية الإسلامية من
أحكام جاهزة بلورتها قراءاتنا
ليروتوكولات حكماء صهيون والتي
تدين في مجملها أفكار فرويد ونعتها
بالتدميرية مما يدفع حتماً بالقارئ
المسلم إلى مقاطعة مثل هذه الأفكار
حتى لا يصاب بالعدوى وبالتالي
يتأيّد الكاتب في ما ذهب إليه دون
مصالحة بالحقّة، سرّها على
الكاتب أن يدرك أن مثل هذا النقد - إن
جازت التسمية - لم يعد كافياً لتحطيم
مثل هذه النظريات التي لا غنى عنها
للمفكر المسلم حتى يكون مسلحاً
بالمعارف الإنسانية المؤثرة في حياة
العرد والمجتمع حتى يتيح له خصوص
تجربته الثقافية على وعي وبصيرة
بشروط طبعاً ألا تكون هذه النظريات
قيداً على حركته أو تتحكم في رؤيته
الإسلامية الخاصة بل الأمر أصبح
يتطلب منه تحليلاً دقيقاً حتى
نقتع القارئ بأفكارنا وسداً للذريعة
ومنعاً لكل تطاول نقدي، احتفى
الكاتب بظهور المفكر محمد قطب
مورداً رفضه القاطع لمدرسة فرويد
النفسية دون عرض لأفكاره أو
تحليل لنقده، مدّعياً أن المجال لا
يسمح بذلك رست أدري متى
يسمح المجال - حتى إن كان الأمر
كذلك فإن الذي أراد العودة إلى نقد
محمد قطب للفرويدية لن يستطيع أن
يعثر بسهولة على ضالته إزاء كثرة
تأليف الرجل، لأن الكاتب نسي وبكل
بساطة أن يورد مراجع محمد قطب
بمادة نفس الفسيفسائية وعود
فأقول أين هي الأدلة القاطعة التي



عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي» (9) وإذا كانت هذه الحركة هي في رأي صاحبنا دعوة إلى الإنحلال الأخلاقي والتسيب القيمي، فإنها بوضعها في سياقها التاريخي، تبدو كما وصفها د. العشماوي في كتابه (دراسات في النقد الأدبي المعاصر) «حركة اتخذت طريقاً سلبياً في مواجعة الحياة وذلك على الرغم مما في هذه المدرسة من ثورة كشفت عن كوامن اللاوعي وقدراته وأبانت العقم الذي أصاب بعض حواء الحياة الروحية نتيجة لعوامل انفساد في الحضارة الحديثة» (10)

3. وإذا كانت هذه المدرسة حركة إباحية تهدف إلى هدم القيم الدينية والمعايير الاجتماعية، علينا ألا نسي أن القيم الدينية موضوع الهدم هنا هي الكنسية وما يمثلها رجالها من انعكاس للتراث المسيحي الكسبي الذي اتهم ذات يوم بالتواطؤ مع النظام الملكي من أجل قمع إرادة الشعوب، وعليها أن نتذكر أن المعايير الاجتماعية ولفسوفه يجب أن يهدم هي هدفه لعلنا لا نكرية التي، إطلاقاً من عصر كسوف إعتلت سدة التفكير الأوروبي مدعية أن العلم بإمكانه تحقيق السعادة الإنسانية دون أن يضطر الإنسان إلى اللجوء إلى القيم الروحية، فجاءت الحرب العالمية الأولى لتكذب ذلك فبدل أن نختصر عملية نقدنا للسربالية باعتماد النظرة المطلقة للأشياء والأفكار، فإننا وبوضع السريالية في سياقها الثقافي، نجد أنفسنا مدعوين إلى التعامل مع

فكره بنظرة نسبية تنبئ لنا وضع الأمور في نصابها وتحثنا الوقوع في الحسد

و بحر هب سب مدعوين إلى عبادة كتابة تاريخ السريالية، فالبحر لا تنسح لذلك ومن أراد ذلك فما عليه سوى الرجوع إلى المراجع الأدبية، وإنما الذي يعنيننا هو محاولة الإقتراب من هذه المدرسة من خلال إصلاحه على الظرف التاريخي الذي ولدت من رحمته هذه المدرسة

إن إرغاصات الأزمات الحضارية التي أعقبت الإنقلاب على المقدس وانهيار القيم الروحية تبثت حلقة حبثنا تحولت أحلام شباب الحرب العالمية الأولى إلى كوابيس تحسدت في صور الحنادق والأوساح والبرد والسير تحت وابل الأمطار والموت الذي فقد هيئته الوجودية بعد أن تحولت الحثث إلى متاريس يتخندق وراءها هؤلاء التائهون طمناً لنجاة فقدت كل طعم لقد كانت خيبة أمل فطبعة حينما انحسر ستار الفصل الأخير من هذه الملهاة على بيوت متهممة وبؤس مريع وغد قاتم. وهذا بعد أن تحول الحاضر إلى لعبة بين يدي من أغبنهم الحرب فكان أن اكتشف هذا الجيل عبثية القيم التي حثهم على الإقبال على الحرب باسم التضحية من أجل وطنية زائفة. وفي مواجهة هذا الواقع الجديد، انقسم شباب هذا الجيل على نفسه، فمنهم من حاول بطريقة أو بأخرى الاندماج مع الوضع محاولاً وأد ذاكرة الحرب، ومنهم من أخفق في إعادة توارنه النفسي الذي اختل أثناء الحرب،

فكان أن ترك حياته لعبة في يد الصدفة تفعل بها ما تشاء، فأنحصر همه في أن يحيا يومه على أن يفكر غدا بغد ومن بين من استسلم لهذه القدرة الاعباطية بروتون مؤسس المدرسة السريالية، إذ كان يقصى اساعات الطواص وهو يدور حول طاولة في غرفه بالفندق، وهو يتسكع في شوارع باريس بدون غاية، وهو جالس وحيدا على مقعد في ساحة شاتولي بباريس (١١) أربع سنوات كانت كفيلة بأن تحول قارة كأوربا إلى شبح يعاقر الموت ويحشؤ ربيع القيم التي لقمها إياه روسو وفولتير لقد أفرزت هذه الحرب أرمية في القيم، فكانت بعض إفرزاتها المأساوية مصدر إلهام للسرياليين حين اشتغلوا بالبحث عن مسالك أخرى تعممهم إلى الحقيقة غير العقل، فاهتموا بعالم الأحلام والجنون، إذ تولت الحرب قبل فرويد الكشف لهم عن إمكانية تغيير العالم بتغيير زاوية النظر إليه فهذا بروتون يحكي قصته مع مريض عقلي كان له الفضل في توجيه السرياليين نحو عالم الجنون كحالة تنزقي معها ثنائية الوعي واللاوعي، حيث يتسنى للإنسان تشكيل الواقع كما يمينه عليه حدسه، لا كما تمليه عليه المعطيات العقلية لواقع مفروض عليه سلف يقول: «... لتقرب من صورته مرم كرمي نى اليوم ويتعلق الأمر بشاب، مثقف قاده تهوره لأن يقف في الصنفوف الأمامية متابعاً القذائف المدفعية

المتساقطة مشيراً إليها بإصبعه والغريب أن أي قذيفة لم تله بأدى. فناعته أن الحرب المزعومة ما هي إلا تمثيل، فما يشبه القذائف لا يمكنه أن يصيب أحدا بأذى، وجراح (الجنود) الصاهرية ليست سوى ساكياج، وموتى الحرب هم أشخاص جيء بهم ليلاً ووزعوا على ساحات القتال المزعومة» (١٢) إن مثل هذه الملاحظات التي جمعها بروتون أثناء ممارسته لعمله كطبيب عسكري قادتته لأن يعتقد «إمكانية أن يوجد مجل في عالم الروح أين تزول العلاقة التضادية بين كل من الحياة والموت، والواقع والمتخيل، والماضي والحاضر، والأعلى والأسفل» (١٣) ومن أجل الوصول إلى مقام تزول معه هيمنة العقل في تحديد العلاقات التضادية بين هذه الثنائيات، دعا السرياليون إلى مراجعة اللغة من أجل تحديد العلاقات التضادية بين هذه الثنائيات، دعا السرياليون إلى مراجعة اللغة من أجل تحرير الكلمة من قيدها العقلاني الذي تواضع عليه المجتمع فاللغة، في رأي بروتون، قبل أن تكون وسيلة للتواصل الإنساني فهي قدر الإنسان لتحقيق حريته من خلال إعادة صياغة دائية بدالاتها. (١٤) وترجمة لهذه الدعوة، سلك السرياليون ثلاث سبل في الإبداع هي الكتابة الالابية، سرد الأحلام وتجربة التنويم المغناطيسي. ١ - الكتابة الألية: من أجل كشف أغوار اللاوعي الإنساني والذهب إلى أقصى الحدود في تحديد العقل في العملية الإبداعية، اقترح بروتون



على سو بولت أن يشتركا في كتابة نص بإيحاء من اللاوعي، فأقررت التجربة «الحقول المغناطيسية» الذي صدر عام 1920، وكان بذلك أول مغامرة في الكتابة الآلية، ثم ومع تجذر التجربة السريالية، تحول هذا النوع من الكتابة إلى ممارسة ملازمة للاندفاع السريالي، حيث تحولت من طريقة مولدة للنص الأدبي إلى نمط سردي لانتاج الخطاب بكل أنواعه: إشغفي والمقروء والمرسوم. فالتعامل مع الكلمات عند السرياليين لم يكن ضربة حظ كما مارسها ادادائيون وإنما كانت محاولة لاكتشاف علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء. وبما أن كسر النمطية العقلانية التي كانت تحكم الخطاب الكلاسيكي يستلزم إحداث منطوق جديد يسوعب ما يفرره بكتبه الآلية، فقد عمد السرياليون إلى ما أسماه بروتون بـ «الصدفة الموضوعية» (15) حيث تحتفي وراء الصدفة التي جمعت الكلمات على صفحة واحدة سببيه حجب يجب البحث عنها عبر رمزية العلاقة التي تربط بين هذه الكلمات والتي تشكلت في اللاوعي المبدع دون إدراك منه. ولقد حاول السرياليون اعتماد نظريات فرويد في البحث عن الدوافع الخفية للسلوك الإنساني كوسيلة لتفكيك تلك الرمزية، فلما أخفقوا تحول فريق منهم إلى النظريات الماركسية المادية في تفسير التاريخ وعلى رأسهم بول إبلوار ولويس أراغون، بينما توجه بروتون وثلة من أصحابه نحو العلوم الخفية كالسحر

و لتنجيم، وظل اللاوعي الإنساني لغزاً مستعصياً على المحاولات السريالية ومثال الكتابة الآلية أن يخط مبدع مجموعة من الكلمات على ورقة ثم يمررها إلى حاربه على الطاولة حيث يسلك سلوكه دون أن يطبع على ما كتبه سابقه، وهكذا إلى أن تتم الورقة دورتها ويتأسس بذلك النص السريالي (16)

٢ - كتابة الأحلام: وهي طريقة سببه نمثل في أن يستجمع المبدع كل قواه الذاكراتية ليعيد صياغة حلم راوده آنفاً. فالحلم عند السرياليين ليس مضاداً للواقع وإنما هو الواقع بعينه. ففي إمتناحية العدد الأول من «الثورة السريالية»، يتحدث إبلوار عن مكانة الحلم في مسيرة الإنسان نحو المعرفة، فيقول «لم يعد محدياً محاكمة المعرفة (العقلانية) بعد أن فقد العقل الإنسانى ذلك القدر من الإهتمام الذي كان يحظى به في الماضي، لم يبق سوى الحلم صماناً وحيداً لحرية الإنسان بفصل الحلم لم يعد للموت تلك الدلالات الغامضة، وعقدت الحياة كل معنى يستحق الوقوف عنده» (17)

٣ - التنويم المغناطيسي: بينما تبنت المدرسة النفسية التي أسسها الدكتوران شاركو وبيرنهايم التنويم المغناطيسي كعلاج لبعض الأمراض العصبية، لجأ إليه السرياليون بحثاً عن عدم يشرعى بعالى في الروح عن سعة سعة حبه يومية (18) وإن كانت العاية نبيلة إلا أن السبيل إليها كثيراً ما قاد أصحابه إلى حالة من الهلوسة والهديان والنزعات

العدوانية. ومثال ذلك ما رواه بروتون من أنه ذات يوم تناور وأصحابه العداء عند أسوار في إحدى صوحي سارس، وهي جلسة من جلسات التنويم المغناطيسي، وفي حالة نوم كاملة، اندفع الشاعر ديستوس شاهرا سكيناً، يلاحق إيلوار في حديقة المنزل، فكان أن ندح بروتون وأصحابه وقبضوا محتفيين على ديستوس (19).

إن ممارسة الكتابة الذاتية ودراسة الأحلام وغيرها كانت أهم الوسائل التي أنتجت السريالية في القدر على الواقعية النفسية في محاولة لإيقاظ وعي الإنسان على رؤية جديدة للأشياء تكون نتيجتها الإقبال على الحياة بموقف جديد تحل عبره مرونة المحيلة محل عقلانية ديكرت الصلصة وما هذه العداوة التي أبداها السرياليون حيال المصق الديكرتي سوى رد فعل لإخفاق النزعة العقلية في حل المعضلة الوجودية، ولو حاولنا أن ننظر إلى ذلك من وجهة نظر تاريخ الفكر الأوروبي ولذلك فإن رصد المغامرة السريالية من خلال تتبع مسار الفكر الأوروبي الذي بدأت أول احتلالاته بتأليه الحضارة اليونانية للإنسان، تبدو ضرورة منهجية تقتضيها النظرة الماكروسكوبية لمسار الأفكار السريالية، إن عملية استقرار لخلفية الأزمة التي عبرت عنها السريالية بشكل متطرف تحيلنا على حقيقتها التاريخية كنتيجة حتمية لمقدمة حضارية استهلها الفكر الأوروبي بإعلانه موت القيم الروحية

واستعداد العقل على لسان سقراط وأفلاطون حين ساد المدينة اليونانية قانون الأوليغارشية حيث استثنى البعد الخيبي في تأسيس العلاقات لاسيما في فرض منطه منعته وسدهمصة على مدية بشحية من السفسفسيين على حديسو يضطر ليدسحب برقي محسنة البوربي نحو حارة من عبيد والعرضي بقيميه فحساء سقر صيحدر من سرعه العهد بحار وضع أسس لعلم ينهي إليه غايات الفعل الإنساني بعد أن كانت تستب خيولنتها من المصدر الإلهي، قدع إلى الوجود بين الفضيلة والعلم وقد استكمل أفلاطون مشروع أستاذة بين البحث في القيم وبين استحضر المثل العقلية، فأنتهى إلى أن القيم يجب أن تتحول إلى علم عقلي بحث خاضع لجذلية الثنائية البصادية كالصواب مقابل الخطأ، والخير مقابل الشر، والجسم مقابل الروح الخ(20) ومن أجل تجنب النظام الاجتماعي من أن يتجدد انزلاقه إلى تلك الحالة من الفوضى القيمية، عمد أفلاطون إلى تعميم مصقه الثنائي على جميع مجالات النشاط الإنساني ليتحول مع مرور الزمن إلى مقولات دو عمائية غير قابلة للنقص وهذا الإجهاد العقلي كان يعني عند اليونان اعتماد الإنسان على بشريته الخاصة، وعلى قواه الذاتية المحضة التي لا تجعله في موقف يطلب معه العون الإلهي، فهذا لإستقلال عن الإلهي هو أهم ما كان يميز الحضارة اليونانية التي نظرت بوجه عام إلى

المصادر الإلهية الدينية للبحث في الوجود على أنها مصادر خارجية ينبغي الإبتعاد عنها في دائرة البحث الإنساني عن الحقيقة، وهكذا احتلعت الحضارة اليونانية في نظرتها إلى الكون عن جميع حضارات الشرق القديم (21) ولقد لخص هذا الموقف قول بروتاجيه راس الشهير «الإنسان مقياس كل القيم» الذي سجل في طيانه معنى الثنائية التضادية لكن مع التركيز على بشرية الإنسان الخالصة في مقابل رفضه للطرف الإلهي في المعادلة الأفلاطونية ولقد طلت هذه الثنائية في عصر النهضة لتعمل على حساب البروتاجيه وتحذف بشريته معناه الإلهي هي نفس الحضارة اليونانية ورومانيسه وما وصله هذه الحضارة في عهدها الروماني إلى نهاية دورتها، جاءت المسيحية لتعيد للإنسان توازنه المفقود، لكن الفكر كنسي لم يستطع التخلص من الفكر أفلاطون إذ ظل أسير الثنائية التضادية، فاعتقد أن ترحيل هذه الطرف المغيب من المعادلة من أجل محل المعضلة الوحودية للإنسان، فانتصر للإلهي على البشري، وانتصر للروحي على الحسدي، وانتصر للجبر الكهوتي على الحرية الإنسانية فكانت النتيجة أن دخلت الحضارة الأوروبية نفقا جديدا، حاولت الخروج منه من بزوغ أول فجر للإحتراع العلمي، فجاءت الثورات الفكرية والسياسية وحتى الدينية (ثورة مارتن لوتر) لتأتي على كل ما توهمت الكنيسة أنه الحقيقة

التي يقوم عليها الوجود الإنساني، عجزت فلسفة الأنوار إلى الطرف الثاني من المعادلة لتنتصر له، فأعلنت موت الإله وانتصار العقل لقد بنت فلسفة الأنوار هويتها الفكرية على قاعدة أن التطور التكنولوجي مرادف للسعادة والعدل، وأن كل المظالم التي تعاني منها البشرية ما هي في حقيقتها سوى بسبب الجهل وهو ما حسب ديكارت وحسب كوست وفلسفة بعمة وما عبر عنه بأن يقول «إن نسيم إنسانية بشكل علمي هو الغاية النهائية التي يرنو إليها العلم الحديث» (22) لكن التحربة الأوربية مع بدايات القرن العشرين أثبتت محدودية هذا الإدعاء وسرد ديكارت وجهه بعينه فالهندسة غير الإقليدية ونظرية التمجعات واكتشاف الإشعاعات والنظرية النسبية أوضحت أن العلم في جوهره هو مجموعة فرضيات وليس منظومة حقائق (23) فكان أن وضعت الإستمولوحيا مبادئ المعرفة موضع التساؤل لما وجهت للعقلانية تهمة إغفالها الواقع الإنساني، وطرحت في المقابل الحدس بدل العقل في بحثها عن المعرفة الأصلية. وكانت هذه البقعة الاستمولوجية حصان طروادة الذي امتطاه السرياليون للتهجم على العقل والمنطق اللذين أقضيا إلى توصي ...

إلا أن تبذ منظومة ما من القيم يسلمتم حتما بحثا عن قيم جديدة، فالشك الذي حام حول إمكانية العلم من تحقيق سعادة الإنسان طار كل

القيم التي تدعو إلى نظام ما فلم تعد القيم الكنسية ولا البرحوازية ذات مصداقية معرفية، بل بالعكس فقد اعتبرها بعض السخطين على المجتمع أحد أهم عوامل الانحدار إلى الهاوية. وكان البديل الأيديولوجي الحديد هو الثورة البلشفية التي حولت حلمًا طوبويًا إلى واقع ملموس إلا أن حداثة تجربتها وما صاحبها من مجازر إنسانية جعل الكثير من مثقفي تلك الحقبة بمنأى عنها في انتظار ما ستسفر عنه المغامرة فما كان من ذلك اليأس في الإمساك بالحلم الطوباوي إلا أن يتحول نحو النزعات العدمية الأمر الذي يعسر علينا نفي كل توجه تدميري للسريالية، فهي في جوهرها تسبق سائرها في المدارس الفوضوية بدرجة التحطيمية، فالرفض الذي تقوم عليه السريالية مفاصلة وجدانية تفصي إلى نمط حياتي سلوكي يتسناه لإنسان للإعتراض على كل ما يمكنه أن يحول دون أن يحقق ذاته بما تمليه عليه رغبته (24) وإذا ما قدر وأن جوبهت هذه الرغبة بالمقاومة، فإننا لا سنغرب من أن تتحول السريالية إلى وحش هائج يحطم كل ما يعترض سبيله، فالسرياليون «حين عجزوا عن الحصول على ما هو أحسن، إختاروا الأسوأ» (25) وأدنى دركات هذا (الأسوأ) حين يعتبر بروتون أن التعبير البسيط عن الفعل السريالي يتجسد في النزول إلى الشارع بمسدسات وإطلاق النار بشكل عشوائي على المارة وهو ما

عده كامي دعوة إلى الجريمة و«الانحدار» 26
 أن السخطين لا يعبر عن
 أن سر حذب على سبيل من دارسي
 السريالية وهو أن ذلك السخط الذي
 عيز السريالية كان يحمل بين أعطافه
 رغبة دفينة هي إبحار بديل قيمي
 في حصاره رقصه سرعه
 العلمية والعقلانية في تحقيق الذات
 الإنسانية ولقد تظهر هذا الهاوس
 في بدايات الحركة السريالية عبر
 مشوراتها وبياناتها فهي «الوثائق
 السريالية» بعثر على الدان التالي
 «اتفق أعضاء (الثورة السريالية)
 المحتمعون يوم 02 أبريل 1925 لتحديد
 أي المبادئ السريالية أو الثورة أصلح
 لقيادة الحركة، ودون توصل إلى
 إجماع، إتفقوا على النقاط التالية
 من أن شعاع سريالي أو
 سري، فإن الذي يعدي روح الحركة
 هو حالة السخط،
 2. سلوك طريق السخط من شأنه
 أن يفصلي إلى حاله من الإشراق
 السريالي» (27) لكن ما هية هذا
 الإشراق ظلت موكولة إلى ما ستسفر
 عنه مغامرة لبحث، وهو ما لا ينفي
 عرسا صادقاً أبان عنه البيان
 لسريالي الثاني، بعد خمس سنوات،
 في التطهر من كل أدران الحضارة
 الغربية يبقى أن نقول إن السريالية
 بقدر ما كانت لسان حال حضارة
 ثنتت إفلاسها عن جدارة من حلال
 لم تب لم تب ولم تذر بقدر ما هي
 توق إلى تجاوز دائرة الأنوار
 العقلانية والقيم الكنسية بحثاً عن
 قضاء حديد يحقق فيه الإنسان

إسبايته، فكان الشرق بسحره الروحاني ونمط حياته البسيط المشبع بالغنى الوجداني ملاذ هؤلاء السرياليين الذين فروا من قيم كنسية قمعت الإنسان وحدث من نموه العقلي والوجداني باسم الطهارة المقدسة، فعبروا عن ذلك في رسالتين، واحدة موجهة إلى الدلاي لاما، نشرت على صفحة من صفحات مجلتهم (الثورة السريالية)، بينما على الصفحة المقابلة بشروا رسالة ثانية موجهة إلى قداسة البابا، وهذا ملخص الرسالتين

رسالة موجهة إلى الدلاي لاما

«نحن حذرك المخلصون، أيها اللاما الكبير، أرسل إلينا أنوارك بلعة تفهمها أرواحنا الأوروبية المصابة، واهتست الضرورة غير أرواحنا حتى ترقى إلى أوج سموها فيزول عنها الألم يجعل أرواحنا بلا عادات سرها

نحن محاطون بقساوسة غلاط ومارك كلاب أرواحنا تحب وسد كلاب التصق تفكيرها بالأرض أيها اللاما علما شيل أجسادنا حتى لا تطل عالقة بالأرض إنك تعلم ما نلمح إليه، إنها حرية أرواحنا» (28)

رسالة موجهة إلى البابا

«كرسى الإعراف بالخطايا ليس أنت، بل نحن، إقهمنا ولتفهمنا الكاثوليكية باسم الوطن، باسم

الأسرة، تدفعنا لبيع أرواحنا وسحق

إن بيننا وبين أرواحنا من المسافات الطويلة ما يجعل وساطة القساوسة وتكديس المغامرات الأيديولوجية التي تغذي الليبرالية العالمية، عائقا يحول دون اختزال تلك المسافة

هنا الروح لا تقر بخطاياها إلا لروح أخرى

أيها البابا، فلا الأرض ولا الله يتكلمون على لسانك

إن العالم الذي نحيا فيه هو حثف الروح، أيها البابا يا من لا صلة له بالروح، دعنا بغرق في أجسادنا، دع أرواحنا داخل أرواحنا، لسنا في حاجة إلى سكاكين شفافين» (29)

إن هذا البيان بالقدر الذي كشف فيه مدى رفض السر بعبء لقيم الكنسية، فإنه يبرز اهتمامهم عن كذب بقضية الشرق، فهم يرون في قارة آسيا مبععا للقوة الروحية القادرة على أن تجعل حياة الإنسان ثورة يومية (30) وهو ما يفسر بروز الخصومة المبررة بينه في فكر كل من سروتون وأراغسون ومن بين الشخصيات التي تركت بصماتها بشكل غير مباشر على الفكر السريالي في تقييمه للحضارة الغربية المفكر روني غينون الذي ظل كتابه (شرق وغرب) من أهم الكتب التي ينصح السرياليون قراءهم بمطالعتها. (31) فهو يعتقد أن العرب يمر بمرحلة مضطربة يسميها بالعصر المظلم بينما يستثنى من ذلك الشرق الذي أفلت من أن يكون ضحية ذلك العصر لأنه استطاع أن

يحافظ على الخصوصية لمنظومته
بقيمة

وسيدكر في عبور ليس سوى
عبدو حديد حتى لا تحرك
الفرسي في بعد هتنامه
الحركت باطية سشرة في أوربا
في بدايات القرن العشرين، انتهى به
المطاف إلى اعتناق الإسلام والرحير
إلى القاهرة عام 1930 حيث تروج من
اسة عالم مسلم يدعى الشيخ محمد
إبراهيم عام 1934 (32) وأمضى
حياته بين العبادة والتأمل إلى أن
توفاه الأجل في 07 يناير عام 195
بعد أن ترك ميراثا فكريا ضخما
قوامه ستة وعشرون مؤلفا
وثلاثمائة وخمسون مقالا، أهم كتبه
(شرق وغرب) عام 1924، و(أزمة
العالم المعاصر) عام 1927 و(السلطة
الروحية والسلطة الزمنية) عام 1929.
ولقد تمحور كل جهده الفكري في
الدعوة إلى العودة إلى ما قبل
الحضارة اليونانية، وبالموازاة مع
هذه الدعوة، لم يتوان غينون عن
إعلانه في كل مناسبة عن قرب انتهاء
الدورة الحضارية الأوروبية في
شكلها العقلاني منذ أن أحدثت قطيعة
معرفية مع عالم الغيب (33) فكانت
هذه النعمة تنسجم وإيقاع الثورة
التي أعلنها السرياليون على المجتمع
الغربي، وبحثا عن منابع فكرية
وروحية تستمد منها هذه الثورة
صيرورتها، لجأت، ابتداء من عام
1930، مجموعات منها وعلى رأسها
بروتون إلى التنقيب في انطبقات
الحوفية للحركت الباطنية القائمة
على السحر.

والتنجيم بتأثير من روبي دوما
(1908-1944) الذي أسس مجلة
«اللعبة الكبرى» ما بين عامي 28 1929
يدعو عبر صفحاتها إلى الثورة على
الواقع يتجاوزه نحو مصدره الغيبي
المحضور في التنجيم والسحر (34)
إلا أن بروتون ظل يدافع باسناماته
عن أن تخترق السريالية برعب
صوفية، وبقي وفيما لذهبيته النقبية
الشغوفة بالأحلام والمخيال والتي
وحدت امتدادا بها في مؤفة أركان 17
عام 1945

بقى أن نؤكد أن لجوء بروتون
إلى التفكير الروحاني لم يكن لجوء
وجوديا يبغي من روائه البحث عن
حرر للغز الإنسانية أو تفسير للعالم،
لقد انحصرت تعامل بروتون مع
الزعة الروحانية في شكلها التقني
البحث كامتداد وتطور للتجربة
اللاعقلانية في إعادة تشكيل
العلاقات بين الأشياء والأفكار
والصور ولدا يجدر بنا أن نذهب
بعيدا في إثبات تأثير انزعاجات
الروحية وعلى الأخص أفكار غينون
التي في نقدها للغرب تنتهي باقتراح
التوحيد كخلاص للعالم، على
السريالية، لأنها في الحقيقة لم
تتجاوز في تعاملها مع هذه النزعة
حدود اعتمادها كوسيلة لاختبار
المسائل المحسولة التي لم تطأ
نخومها أقدام فلسفة لاوار
وكعلامة تعلن عن انتهاء دورة
حضارية تحمل في أحشائها
إرهاصات دورة جديدة تقوم على
إعادة بناء الإنسان الأوروبي الذي
حرسته العقلانية صفية (35)

والمسألة في جوهرها مسألة الهوية الإنسانية وكيفية إعادة تشكيلها بعد أن خضعت عدة قرون لعملية تشويه مرسها المنطق الديكارسي، وتندرج المفكرة السريالية في إطار تحريب المبدأ اللاعقلاني في البحث عن سبب أخرى لإعادة صياغة رؤيا جديدة للفهم كن حبر عسبر السرياليون عن إيجاد مضمون فلسفي-روحي لتجربتهم اللاعقلانية وثورتهم على كل من هيمنة العقل والكنيسة، ظلوا يتخبطون في إسار فكرتهم الطفولية التي تبطلق في تنظيم المجتمع من مبدأ عدمي، خلاصته الرغبة الفردية للإنسان (36) ولنا أن نتصور حياة مجتمع تحكم علاقات أفرادها الرغبة الذاتية لكل واحد منهم

بعد فقد تعرض السريالية كمذهب دسي الى حمله من الهجومات والانتقادات التي يطبق أصحابها في بنائها من مرجعياتهم الأيدولوجية فقد رأى فيها الوجوديون ترها برجوازية يلغي الحدود الفاصلة بين الذات والموضوع، مما يحول حالة الوعي بالواقع الإنساني المتردي إلى حالة من اللاوعي تعسر من حدره وتحول دور أي إرادة في تغييره أما المدرسة النفسية فقد رأت في السريالية ثورة على الأب (العقل-الكنيسة) تشوبها مجموعة من الرغبات والهواجس المعقدة ولقد رأى فيها الماركسيون شرحا في التيارات الفوضوية يعبر في ظاهره

عن حالة من تأنيب الصمير مما وصل إليه حال الإنسانية، أما محبره فما هو سوى كوة اصطنتعتها ابرجوازية حتى تتنفس عبرها الإنسانية، تجبنا لحالة الاحتقان المفوضية إلى الانفجار أما التيار الإسلامي فقد رأى فيها معول هدم لكل القيم والمواضعات، مثلما أوردنا في مقدمة المقال، وبعيدا عن التقييم القيمي للسريالية، فإنه وفي غياب قيم تعيد للإنسان توازنه الروحي، جاءت السريالية كحدوة ساسس قيم جديدة من شأنها أن تحرر الإنسان من هيمنة العقل والكنيسة، وبغض النظر عن نوايا أصحابها في البحث عن البديل إلا أنها في نهاية المصاف لم تفض إلا إلى مزيد من حالة الارتباك والاهتزاز الوجودي الذي عانت وما تزال تعاني منه الإنسانية وفي وصعها للسريالية في إطار صيرورة الفكر الأوروبي، فائنا بمكر أن نستخلص أنها تعادل حشرة النزع الأخير لحضارة آيلة إلى الزوال ودعوة إلى بناء حضارة جديدة تتصالح فيها الثنائيات المتضادة لتنصهر في بوتقة واحدة بنور قوله تعالى ﴿لله نور السماوات والأرض مثل نور كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاج كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة ريتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم﴾ «سورة النور»

- (1) - بوروينة، عبد الحميد، نظرية الأدب في ضوء الإسلام - الأدب والمذاهب الأدبية، دار البشير، عمان، 1990، ص 5
- (2) - المرجع السابق، ص 6
- (3) - المرجع السابق، ص 9-2
- (4) - المرجع السابق، ص 9
- (5) - المرجع السابق، ص 6
- (6) - المرجع السابق، ص 9
- (7) - المرجع السابق، ص 84
- (8) - المرجع السابق، ص 85
- (9) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (10) - العشمراوي، محمد ركي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986، ص 176
- (11) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (12) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (13) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (14) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (15) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (16) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (17) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (18) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (19) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (20) - Caracul, Rure, L'écriture philosophique, E. Tougui, Paris, 1985,
- (21) - Camus, Albert, L'Homme révolté, E. Galimard, Paris, 1951, p. 120
- (22) - Camus, Albert, L'Homme révolté, E. Galimard, Paris, 1951, p. 120
- (23) - Camus, Albert, L'Homme révolté, E. Galimard, Paris, 1951, p. 120
- (24) - Camus, Albert, L'Homme révolté, E. Galimard, Paris, 1951, p. 120
- (25) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (26) - Camus, Albert, L'Homme révolté, E. Galimard, Paris, 1951, p. 120
- (27) - Camus, Albert, L'Homme révolté, E. Galimard, Paris, 1951, p. 120
- (28) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122
- (29) - La revolution surrealiste, périodique, n 3, 1925, p. 16
- (30) - V. Bartoli - Anglard, op. cit., p. 20
- (31) - La revolution surrealiste, périodique, n 2, 1925, p. 5
- (32) - محمود، عبد الحليم، قضية التصوف المدرسة الشاذلية، دار المعارف، القاهرة 1988، ص 298
- (33) - Guenon, Rene, La crise du symbolisme, E. J. Gallimard, Paris, 1994, p. 24
- (34) - Lemaître, Henri, L'aventure littéraire du 20^{ème} siècle (1920 - 1960), E. J. Gallimard, Paris, 1964, p. 5
- (35) - Ibid, p. 75
- (36) - Breton, Andre, Manifestes du surréalisme, op. cit. p. 122



قرار النيابة*

في قضية كتاب

« في الشعر الجاهلي »

ART TIME

المصرية نشر وورع وعرض للبيع في المحافل والمجلات العمومية كتاباً أسماه « في الشعر الجاهلي، طعن وتعتي فيه على الدين الإسلامي - وهو دين الدولة - بعبارات صريحة واردة في كتبه سببته في التحقيقات .

وحيث إنه نظراً لتغيب الدكتور طه حسين خارج القطر المصري قد أرجأنا التحقيق إلى ما بعد عودته . فلما عاد بدأ التحقيق بتاريخ ١٩ أكتوبر سنة ١٩٩٦ فحسب أقوال المبعير جملة بالكيفية المذكورة بمحضر التحقيق ثم استجوبنا المؤلف . وبعد ذلك أخذنا في دراسة الموصوع بقدر ما سمحت لنا الحالة

وحيث إنه اتضح من أقوال المبلعين أنهم يسمون المؤلف أنه طعن على الدين

علماء الجامع الأزهر عن كتاب الله طه حسين المدرس بالجامعة المصرية اسمه « في الشعر الجاهلي، كذب فيه القرآن صراحة، وطعن فيه على النبي صلى الله عليه وسلم وعلى بسبه الشريف وأهـاج بذلك ثائرة المتدينين وأتى فيه بما يخل بالنظم العامة ويدعو الناس للقومسي ، وطلب اتخاذ الوسائل القانونية الفعالة اساجعة ضد هذا الطعن على دين الدولة الرسمي وتقديمه للمحاكمة وقد أرفق بهذا البلاغ صورة من تقرير أصحاب الفصيلة الطماء الذي أشار إليه في كتابه . وبتاريخ ١٤ سبتمبر سنة ١٩٩٦ تقدم إلينا بلاغ آخر من حصرة «عبد الحميد البنان، أظنى عضو مجلس النواب ذكر فيه أن الأستاذ طه حسين المدرس بالجامعة

نحن محمد نور رئيس
نيابة مصر

من حيث إنه بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٩٦ تقدم بلاغ من الشيخ خليل حسنين الطالب بالقسم العالي بالأزهر لسعادة النائب العمومي يتهم فيه الدكتور طه حسين الأستاذ بالجامعة المصرية بأنه ألف كتاباً أسماه « في الشعر الجاهلي، ونشره على الجمهور وفي هذا الكتاب طعن صريح في القرآن العظيم حيث نسب الحرافة والكذب لهذا الكتاب السماوي الكريم إلى آخر ما ذكره في بلاغه .

وبتاريخ ٥ يونيو سنة ١٩٩٦ أرسل فصيلة شيخ الجامع لأزهر لسعادة النائب

* سبق نشر هذا النص للمرة الأولى في كتاب « محاكمة طه حسين، لعبير شلي -

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

العصر الذي يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلي قد قيل فيه . وقد أضحى في بحث هذا الأمر فقال إن الرأي الذي اتفق عليه الرواة أو كانوا يتفقون عليه ، هو أن العرب ينقسمون إلى قسمين : قحطانية منازلهم الأولى في اليمن ، وعدنانية منازلهم الأولى في الحجاز ، وهم متفقون على أن القحطانية عرب منذ خلقهم الله فملوا على العربية فهم العاربة ، وعلى أن العدنانية قد اكتسبوا العربية اكتساباً ، كانوا يتكلمون لغة أخرى هي العبرانية أو الكلدانية ، ثم تعلموا لغة العرب العاربة فصحت لغتهم الأولى من صدورهم وثبتت فيها هذه اللغة الثانية المستعارة وهم متفقون على أن هذه العدنانية المستعربة إنما اتصلت نسيها بإسماعيل ابن إبراهيم ، وهم يرون حديثاً يتحدونه أساساً لكل هذه النظرية خلاصته أن أول من تكلم العربية ونسى لغة أبيه هو إسماعيل بن إبراهيم . وبعد أن خرج من تقرير ما اتفق عليه الرواة في هذه النقطة قال : إن الرواة يتفقون أيضاً على شيء آخر ، وهو أن هناك خلافاً قوياً بين لغة حمور وبين لغة عدنان مستنداً إلى ما روي عن أبي عمرو بن العلام من أنه كان يقول : « ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا » وعلى أن البحث الحديث قد أثبت خلافاً جوهرياً بين اللغة التي كان يصطنعها للناس في جنوب البلاد العربية واللغة التي كانوا يصطنعونها في شمال هذه البلاد وأشار إلى وجود نقوش ونصوص تثبت هذا الخلاف في اللغز وفي قواعد النحو والتصريف بعد ذلك حاول المؤلف حل هذه المسألة بسؤال إنكارى فقال : إذا كان

أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من العرب العاربة فكيف بعد ما بين اللغتين لغة العرب العاربة ولغة العرب للمستعربة ، ثم قال إنه واضح جداً لمن له إلمام بالبحث التاريخي عامة ويدرس الأفاصيص والأساطير خاصة أن هذه النظرية متكلفة مصطنعة في عصور متأخرة دعت إليها حاجة دينية أو اقتصادية أو سياسية .

ثم قال بعد ذلك : « للثورة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا أيضاً عنهما ، وبكى ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن إثبات هذه النسبة التي تحدثت بموجده إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة وهذه العرب المستعربة فيه ، وظهر من إيرادات المؤلف هذه عبارة أن يعطى شبهة شتى من لقوة بطبيعة التشكيك في وجود إبراهيم وإسماعيل التاريخي وهو يرمى بهذا القول إنه مادام إسماعيل وهو الأصل في نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة مشكوك في وجوده التاريخي فمن باب أولى ما ترتب على وجوده مما يرويه الرواة . أراد المؤلف أن يوهم بأن لرأيه أساساً فقال : « ونحن مصطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى » . ثم أخذ بسط الأسباب التي يظن أنها تبرر هذه الحيلة إلى أن قال : « أمر هذه القصة إن وصح فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام واستغلها الإسلام بسبب ديني وسياسي أيضاً ، وإن في استطاع التاريخ الأدبي

واللغوي ألا يحفل بها عندما يريد أن يتحرف أصل اللغة الفصحى ، وإن في استطاع أن يقول إن الصلة بين اللغة العربية الفصحى التي كانت تتكلمها العدنانية واللغة التي كانت تتكلمها القحطانية في اليمن إن ما هي كالصلة بين اللغة العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة ، وإن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرهم كل ذلك أحاديث أساطير لا خطر له ولا غذاء فيه وهذا يجب أن نلاحظ على الدكتور المؤلف الكتاب ١ ، أنه خرج من بحثه هذا عاجزاً كل العجز عن أن يصل إلى غرضه الذي عقد هذا الفصل من أجله ، وبيان ذلك أنه وضع في أول الفصل سؤالا وحاول الإجابة عليه ، وجواب هذا السؤال في الواقع هو الأساس الذي يجب أن يركز عليه في التذليل على صحة رأيه ، هو يريد أن يدل على أن الشعر الجاهلي بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية في العصر الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه ، وينتهي أنه للوصول إلى هذا الغرض يتعين على الباحث تصوير ثلاثة أمور :

- ١ - الشعر الذي يريد أن يبرهن على أنه منسوب بغير حق للجاهلية .
- ٢ - الوقت الذي يزعم الرواة أنه قيل فيه .
- ٣ - اللغة التي كانت موجودة فعلاً في الوقت المذكور .

وبعد أن تكهنا له هذه المواد يجري عملية المقارنة فيوضح الاحتلافات الجوهرية بين لغة الشعر وبين لغة الزمن الذي روى أنه قيل فيه . ويستخرج بهذه الطريقة الدليل على صحة ما يدعيه ، لذا

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

تكتسح أهمية السؤال الذي وضعه بقوله :
«لنجهت في تعرف اللغة الجاهلية هذه ،
ماهي أو ما إذا كانت في العصر الذي
يزعم الرواة أن شعرهم الجاهلي هذا قد
قيل فيه » . وتكتسح أهمية الإجابة عنه .

ولكن الأستاذ المؤلف وضع السؤال
وحاول الإجابة عنه وتطرق في بحثه إلى
الكلام على مسائل في غاية الخطورة
صدم بها الأمة الإسلامية في أعز ما
لديها من الشعور وثوث نفسه بما تناولوه
من البحث في هذا السبيل بغير فائدة ولم
يوفق إلى الإجابة ، بل قد خرج من
البحث بغير جواب اللهم إلا قوله : «إن
«صله بين اللغة العدنانية وبين اللغة
القحطانية ، إنما هي كالمصلة بين اللغة
العربية وأي لغة أخرى من اللغات
السامية المعروفة . ويدهي أن ما وصل
إليه ليس جواباً عن السؤال الذي وضعه ،
وقد نوقش في التحقيق في هذه المسألة
لم يستطع رد هذا الاعتراض ولا يمكن
الاقتناع بما ذكره في التحقيق من أنه
كتب الكتاب للإخصائيين من
المستشرقين بنوع خاص وأن تعريف
هاتين اللغتين عدد الإخصائيين واضح لا
يحتاج إلى أن يذكر لأن قوله هذا عجز
عن الجواب ، كما أن قوله إن اللغة
الجاهلية في رأيه ورأي القدماء
والمستشرقين لغتان متباينتان لا يمكن أن
يكون جواباً عن السؤال الذي وضعه لأن
غرضه من السؤال واسع في كتابه إذ
قال : «لنجهت في تعرف اللغة الجاهلية
هذه ما هي» . وقد كان قرر قبل ذلك :
«نحس إذا ذكرنا اللغة العربية نريد بها
معناها الدقيق المحدود الذي نجده في
المعاجم حيث نبحث فيها عن لفظ اللغة

ما معناه نريد بها الألفاظ من حيث هي
ألفاظ تدل على معانيها تستعمل حقيقة
مرة ومجازاً مرة أخرى وتكتسب تطوراً
ملائماً لمقتضيات الحياة التي يحيها
أصحاب هذه اللغة ، فبعد أن حدد هو
بنفسه معنى اللغة الذي يريده فلا يمكن
أن يقبل منه ما أجاب به من أن مراده أن
اللغة لغتان بدرى أن يتعرف على واحدة
منهما .

فالمؤلف إذن في واحدة من اثنتين :
إما أن يكون عاجزاً وإما أن يكون سيئ
النية بحيث قد جعل هذا البحث سبباً
ليصل بواسطته إلى الكلام في تلك
المسائل الخطيرة التي نكلم عنها في هذا
الفصل **«استأنتم قديماً»** عن **«النهضة**
عند الكلام على بعض إحدى

١٧ - أنه استند على عدم صحة
النظرية التي رواها الرواة وهي تقسيم
العرب إلى عاربة ومستعربة وتعلم
إسماعيل العربية من جرهم ، بافتراض
وضعه في صيغة سؤال إنكارى . إذا كان
أبناء إسماعيل قد تعلموا العربية من
أولئك العرب الذين نسميهم العاربة فكيف
بعد ما بين اللغة التي كان يصطنعها
العرب العاربة واللغة التي كان يصطنعها
العرب المستعربة . يريد المؤلف بهذا أن
يقول ، لو كانت نظرية تعلم إسماعيل
وأولاده العربية من جرهم صحيحة
لوجب أن تكون لغة المتعلم كلفة المعلم .
وهذا الاعتراض وجيه في ذاته ولكنه
لا يعيد المؤلف في التدليل على صحة
رأيه ، لأنه نسي أمراً مهما لا يجوز غرض
النظر عنه . هو يشير إلى الاختلافات التي
بين لغة حمير ولغة عدنان ، وهو يقصد

بلغة عدنان التي كانت موجودة وقت
تروى انقراض لأنه يرى من الاحتياط
العلمي أن يقرر أن أقدم شعر عربي للغة
العدنانية هو القرآن ، وهو يعلم أن حمير
أحر دول العرب القحطانية ، وقد مضى
من وقت وجود إسماعيل إلى وقت وجود
حمير زمن طويل جداً أي أنه قد انقضى
من الوقت الذي يروي أن إسماعيل تعلم
فيه اللغة العربية من جرهم إلى الوقت
الذي اختاره المؤلف للمقارنة بين اللغتين
زمن يتعذر تحديده ، ولكنه على كل حال
زمن طويل جداً لا يقل عن عشرين قرناً
، فهل يريد المؤلف مع هذا أن يتخذ
الاختلافات التي بين اللغتين دليلاً على
عدم صحة نظرية الرواة غير حاسب
حساباً للتطور الواجب حصوله في اللغة
بسبب مضي هذا الزمن الطويل وما
يستدعيه نوال المعصور من تتابع
الحوادث واختلاف الظروف . إن الأستاذ
قد أخطأ في استنتاجه بغير شك .
ونستطيع إذن أن نقول إن استنتاجه لا
يصلح دليلاً على فساد نظرية الرواة التي
يريد أن يهدمها وأنه إذا ما ثبت وجود
اختلاف مهما كان مده بين اللغتين فإن
هذا لا يلغى صحة الرواية التي يرويها
الرواة من حيث تعلم إسماعيل العربية من
جرهم ، ولا يضيرها أن الأستاذ المؤلف
ينكرها بغير دليل لأن طريقة الإنكار
والتشكك بغير دليل طريقة سهلة جداً في
متناول كل إنسان عالماً كان أو جاهلاً .

على أننا نلاحظ أيضاً على المؤلف
أنه لم يكن دقيقاً في بحثه ، وهو ذلك
الرجل الذي يشدد كل التشدد في التمسك
بطرق البحث عن أمرين ، الأول ما روى
عن أبي عمرو بن العلاء من أنه كان

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

يقول، «ما لسان حمير بلسانتنا ولا لعدهم بلعنتنا». والثاني قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكننا من إثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف أيضاً».

أما عن الدليل الأول فإن ما رواه أبو عبيد الله بن سلام الجمحي مؤلف طبقات الشعراء عن أبي عمرو بن العلاء «ما لسان حمير وأفاسى اليم بلسانتنا ولا عربيتهم بعربيتنا». وقد يكون للمؤلف ما رُب من وراء تحرير هذا النص، على أن الذي يريد أن نلاحظه هو أن ابن سلام ذكر قبيل هذه الرواية في الصفحة نفسها ما يأتي:

وأخبرني يونس عن أبي عمر قال: «العرب كلها ولد إسماعيل إلا حمير وبغايا جههم». - راجع ص ٨ من كتاب طبقات الشعراء طبعة مطبعة السعادة. فواجب على المؤلف أن وقد اعتمد صحة العبارة الأولى أن يسلم أيضاً بصحة العبارة الثانية، لأن الراوي واحد والروى عنه واحد. وتكون نتيجة ذلك أنه فسر ما اعتمد عليه من أقوال أبي عمرو بن العلاء بغير ما أراده بل فسرّه بعكس ما أراده ويتعين إسقاط هذا الدليل.

وأما عن دليلي الثاني فإن المؤلف لم يتكلم عنه بكثرة من قوله: «ولدينا الآن نقوش ونصوص تمكن من إثبات هذا الخلاف». فأردنا عدد استجوابه أن نستوضحه ما أجمل معجز، وليس أدل على هذا المعجز من أن يتذكر هنا ما دار في التحقيق من المناقشة بشأن هذه المسألة:

س - هل يمكن لحضرتكم الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى وعلى لغة حمير وبيان الفرق بين لغة حمير ولغة عدنان ومدى هذا الفرق وذكر بعض أمثلة تساعدنا على فهم ذلك؟

ج - قلت إن اللغة الجاهلية في رأيي ورأي القدماء والمستشرقين لغتان متباينتان على الأقل، أولهما لغة حمير وهذه اللغة قد درست ووصفت لها قواعد النحو والصرف والمعجم، ولم يكن شيء من هذا معروف قبل الاكتشافات الحديثة، وهي كما قلت مخالفة بلغة العربية الفصحى التي سألتم عنها مخالفة جارية على ما هو عليه في اللغة العربية الفصحى، ولها قواعد نحوية وصرفية ومعجمية تختلف عن قواعد اللغة العربية الفصحى، وليس من شك في أن الصلة بينها وبين لغة القرآن والشعر كالصلة بين السريانية وبين هذه اللغة القرآنية. فأنما يريد النصوص والأمثلة فيحتاج إلى تذكير لم يهبها الله لي، ولابد من الرجوع إلى الكتب المدونة في هذه اللغة.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟

ج - أنا لا أقدم شيئاً.

س - هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا إلى أي وقت كانت موجودة اللغة الحميرية ومبدأ وجودها إن أمكن؟

ج - مبدأ وجودها ليس من السهل تصديده ولكن لا شك في أنها كانت

معروفة تكتب قبل القرن الأول للمسيح وظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام، ولكن ظهور الإسلام وسيادة اللغة القرشية قد محيا (محوا) هذه اللغة شيئاً فشيئاً كما محيا (محوا) غيرها من اللغات المختلفة في البلاد العربية وغير العربية وقرأ مكانها لغة القرآن.

س - هل يمكن لحضرتكم أيضاً أن تذكروا لنا مبدأ اللغة العدنانية ولو بوجه التقريب؟

ج - ليس من السهل معرفة مبدأ اللغة العدنانية وكل ما يمكن أن يقال بطريقة عملية هو أن لدينا نقوشاً قليلة جداً يرجع عهدها إلى القرن الرابع للميلاد، وهذه النقوش قريبة من اللغة العدنانية ولكن المستشرقين يرون أنها لهجة قبطية ولأن فقد يكون من احتياطات العلم أن نرى أقدم نص عربي يمكن الاعتماد عليه من الوجهة الطمعية إلى الآن إنما هو القرآن حتى نستكشف نقوشاً أظهر وأكثر مما لدينا.

س - هل تعتقدون حضرتكم أن اللغة سواء كانت اللغة الحميرية أو اللغة العدنانية كانت باقية على حالها من وقت نشأتها أو حصل فيها تغيير بسبب تضاد الزمن والاختلاط؟

ج - ما أطش أن لغة من اللغات تستطيع أن تبقى قروناً دون أن تتطور ويحصل فيها التغيير الكثير.

وتحن مع هذا لا نريد أن ننفي وجود اختلاف بين اللغتين ولا نقصد أن نعيب على المؤلف جهله بهذه الأمور فإنها في

قرآن الشبابة في قضية الشعر الجاهلي

الحفيظة ما زالت من المجاهل وما وصل إليه المستشرقون من الاستكشافات لا يثير الطريق، وإنما الذي نريد أن نسجله عليه هو أنه بني أحكامه على أساس ما زال مجهولاً، إذ إنه يقرر بجرأة في آخر الفصل الذي يتكلم بشأنه، «والنتيجة لهذا البحث كله مردداً إلى الموصوع الذي ابتدأنا به منذ حين وهو أن هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي لا يمثل اللغة الجاهلية ولا يمكن أن يكون صحيحاً، ذلك لأننا نجد بين هؤلاء الشعراء الذين يصيغون إليهم شيئاً كثيراً من الشعر الجاهلي قوماً ينتمون إلى عرب اليمن إلى هذه القحطانية العاربة التي كانت تتكلم لغة غير لغة القرآن والتي كان يقول عنها أبو عمرو بن العلاء إن لغتنا محالفة لغة العرب والتي أثبت السبع الحديث أنها لغة أخرى غير اللغة العربية - فعلى قال أبو عمرو بن العلاء إنها لغة محالفة للغة العرب - لقد أضربنا إلى التعبير الذي أحدثه المؤلف فيما روى عن أبي عمرو حيث حذف من روايته - «وقلنا قد يكون للمؤلف ما أرب من وراء هذا التغيير، فهذا هو ما أرب، إلى الأستاذ حرّف في الرواية عمداً ليوصل إلى تقرير هذه النتيجة».

ويقول المؤلف أيضاً والتي أثبت البحث الحديث أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية - وقد أثبتنا فيما سلف أنه عجز في إثبات هذه المسألة عن إثبات ما يدعيه - ومن العريب أنه عندما بدأ البحث اكتفى بأن قال، ولدينا الآن نقوش ونصوص نمكنا من إثبات هذا الخلاف في اللفظ وفي قواعد النحو والتصريف أيضاً، ولكنه انتهى بأن قرر بأن البحث

الحديث أثبت أن لها لغة أخرى غير اللغة العربية !!!

قرر الأستاذ في التحقيق أنه لا شك في أن اللغة الحميرية ظلت تتكلم إلى ما بعد الإسلام، فإن كانت هذه اللغة هي لغة أخرى غير اللغة العربية كما يوهم أنه انتهى به بحثه فهل له أن يفهمنا كيف استطاع عرب اليمن فهم القرآن وحفظه وتلاوته؟

نحن نسلم بأنه لا بد من وجود اختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان، بل ويقول إنه لا شيء من الاختلافات بين بعض القبائل وبين البعض الآخر ممن يتكلمون لغة عربية، ولما كان هذا هو الحال في اللغة العربية وهذه الاختلافات هي التي قصدها أبو عمرو بن العلاء بقوله: «ما لسان حمير بلساننا»، والمؤلف لا يستطيع أن ينكر الاختلاط الذي لابد منه بين القبائل المختلفة خصوصاً في أمة متنقلة بطبيعتها كالأمة العربية، ولابد لها جميعاً من لغة عامة تفاهم بها هي اللغة الأدبية، وقد أشار هو بنفسه إليها في ص ١٧ من كتابه حيث قال عن القرآن:

ولكنه كان كتاباً عربياً لغته هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره أي في العصر الجاهلي، وهذه اللغة الأدبية هي لغة الكتابة ولغة الشعر، والمؤلف نفسه عندما تكلم في الفصل الخامس عشر عن الشعر الجاهلي واللهجات بحث في ص ٣٥ و ٣٦ و ٣٧ بحثاً يؤكد هذا المعنى وإن كان يدعي بغير دليل أن الإسلام قد حرص على

العرب جميعاً لغة عامة واحدة هي لغة قريش مع أنه سبق أن نكر في ص ١٧ أن لغة القرآن هي اللغة العربية الأدبية التي كان يصطنعها الناس في عصره أي في العصر الجاهلي فلم لا تكون لهذه اللهجة الأدبية السيادة العامة من قبل نزول القرآن بزمن طويل وكيف يستطيع هو هذا التحديد وعلام يستند؟

يقترح مما تقدم أن عدم ظهور خلاف في اللغة لا يدل في ذاته حتماً على عدم صحة الشعر - ونحن لا نريد به قديماً أن نتولى الدفاع عن صحة الشعر الجاهلي إذ إن هذه المسألة ليست حديثة العهد ابتدعتها المؤلف وإنما هي مسألة قديمة قررها أهل الفن والشعر كما لـ «ابن سلام» صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كمائر أصناف العلم والصناعات وهو يحتاج في تغييره إلى خبر كالبؤلو ولياقوت لا يعرف بصناعة ولا يرى دور المعينة مع عصره - ونكر الذي يريد أن يشير إليه إنما هو الخطأ الذي اعتاد أن يرتكبه المؤلف في أبحاثه حيث بدأ بافتراض يتخيله ثم ينتهي بأن يرتب عليه - عد كأي حقائق تابه كما فعل في أمر الاختلافات بين لغة حمير وبين لغة عدنان ثم في مسألة إبراهيم وإسماعيل وهجرتهما إلى مكة وبناء الكعبة إذ بدأ فيها بإظهار الشك ثم انتهى بإيتين به بقوله: «للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل والقرآن أن يحدثنا عن عليهما أيضاً ولكن ورد هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل ابن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

فيها، إلى هذا أظهر أنك لعدم قيام الدليل التاريخي في نظره، كما تتطلبه الطرق الحديثة ثم انتهى بأن قرر في كثير من المصاحح: إن ضعف هذه القصة إذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبل الإسلام واستعملها الإسلام لسبب ديني... إلخ.. فما هو الدليل الذي اعتقل به من الشك إلى اليقين؟

هل دليله هو قوله ونحن مصطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى؟ وأن أقدم عصر يمكن أن تكون قد نشأت فيه هذه الفكرة إنما هو ذلك العصر الذي أخذ اليهود يستوطنون فيه شمال البلاد العربية ويبنون فيه المستعمرات.. إلخ.. وأن ظهور الإسلام وما كان من الحصومة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تثبت الصلة بين المدن الجديدة وبين ديارتي النصراني واليهود وأنه مع ثبوت الصلة الدينية يحسن أن تؤيدها صلة مادية... إلخ.

إذا كان الأستاذ المؤلف يرى أن ظهور الإسلام قد اقتضى أن تثبت الصلة بينه وبين ديارتي اليهود والنصارى، وأن القرابة المادية الملتفة بين العرب وبين اليهود لازمة لإثبات الصلة بين الإسلام وبين اليهودية فاستعمل لهذا الغرض، فهل له أن يبين السبب في عدم اهتمامه أيضاً بمثل هذه الحيلة لتوثيق الصلة بين الإسلام وبين النصرانية؟ وهل عدم اهتمامه هنا معناه عجزه أو استهائته بأمر النصرانية؟ وهل من يريد توثيق الصلة

مع اليهود بأي ثمن، حتى باستغلال التلويح هو الذي يقول عنهم في القرآن: ولتجدن لأشد الناس عداوة لتدين آمنوا اليهود والذين أشركوا.. إن الأستاذ ليعجز حقاً عن تقديم هذا البيان إذ إن كل ما تذكره في هذه المسألة إنما هو خيال في خيال وكل ما استند إليه من الأدلة هو:

١ - فليس بعيد أن يكون ..

٢ - فما الذي يمنع ..

٣ - ونحن نعتقد ...

٤ - وإذا فليس ما يمنع قريباً من أن يعمل هذه الأسطورة ..

٥ - وإذا فستطيع أن تقول !!

والأستاذ المؤلف في بحوثه إذا رأى إنكاراً لشيء أو قولاً لا يؤيد عن الأدلة التي تتطلبها الطرق الحديثة للبحث حسب الخطة التي رسمها في منهج البحث وإذا رأى تقريراً أمراً لا يدل عليه بغير الأدلة التي أحصاها له وكفى بقوله حجة.

سئل الأستاذ في التحقيق عن أصل هذه المسألة أي تلويح القصة، وهل هي من استنتاجه أو نقلها، فقال: «فرض فرضته أنا دون أن أطلع عليه في كتاب آخر وقد أخبرت بعد أن ظهر الكتاب أن شيئاً مثل هذا الفرض يوجد في بعض كتب المبشرين، ولكن لم أفكر فيه حتى بعد ظهور كتابي، على أنه سواء كان هذا الفرض من تخيله كما يقول أو من نقله عن ذلك المبشر الذي يستحضر تحت اسم «هاشم العربي» فإنه كلام لا يستند إلى دليل ولا قيمة له، على أننا نلاحظ أن ذلك المبشر مع ما هو ظاهر من مقاله من غرض الطعن على الإسلام كان في

عباراته أنظر من مؤلف كتاب الشعر الجاهلي لأنه لم يتعرض لشك في وجود إبراهيم وإسماعيل بالذات وإنما اكتفى بأن أنكر أن إسماعيل أبو العرب العدنانيين، وقال إن حقيقة الأمر في قصة إسماعيل أنها دسيسة لفقها قداماء اليهود للعرب تزلقاً إليهم... إلخ. كما نلاحظ أيضاً أن ذلك المبشر قد يكون له عذره في سلوك هذا السبيل لأن وظيفته التبشير لدينه وهذا غرضه الذي يتكلم فيه ولكن ما عذر الأستاذ المؤلف في طرق هذا الباب وما هي الضرورة التي ألجأته إلى أن يرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة إلخ ..

وإن كان المتسامح يرى له بعض العذر في التشكك الذي أظهره أولاً اعتماداً على عدم وجود الدليل التاريخي كما يجب فما الذي دعاه إلى أن يقول في نهاية عبارة بعيد الجرم، إن عرص هذه القصة إذن واضح فهي حديثة العهد ظهرت قبل الإسلام واستعملها الإسلام لسبب ديني واضح.. إلخ، مع اعترافه في التحقيق بأن المسألة فرض افتراضي؟

يقول الأستاذ إنه إن صح افتراضه فإن القصة كانت شائعة بين العرب قبل الإسلام فلما جاء الإسلام استعملها وليس ما يمنع أن يتخذها الله في القرآن وسيلة لإقامة الحجة على الخصوم المسلمين كما اتخذ غيرها من القصص التي كانت معروفة وسيلة إلى الاحتجاج أو إلى الهداية - وهاشم العربي يقول في مثل هذا: ولما ظهر محمد رأى المصلحة في إقرارها فأقرها وقال للعرب إنه إنما يدعوهم إلى ملة جدهم هذا الذي يعطونه

قرار النيابة في قضية تشهر الجاهلي

من غير أن يعرفه قسبحان من أوجد هذا التوافق بين الحواطر ..

إن الأستاذ المؤلف أخطأ فيما كتب وأحسنا أيضاً في تفسير ما كتب وهو في هذه النقطة قد تعرض بغير شك لنصوص القرآن وليس في وسعه الهرب بادعائه البحث العلمي منفصلاً عن الدين ، فليعسر لنا إذن قوله تعالى في سورة النساء : «إنا أوحينا إليك كما أوحينا إلى نوح والنبيين من بعده وأوحينا إلى إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وعيسى وأيوب ويونس وهارون وسليمان ... الخ ...» وقوله في سورة مريم : « واذكر في الكتاب إبراهيم إنه كان صديقاً نبياً » واذكر في الكتاب إسماعيل إنه كان صادق الوعد وكان رسولا نبياً وفي سورة آل عمران « قل آمنا بالله وما أنزل علينا وما أنزل على إبراهيم وإسماعيل وإسحاق ويعقوب والأسباط وما أوتى موسى وعيسى والنبيون من ربهم لا نفرق بين أحد منهم ونحن له مسلمون » وغير ذلك من الآيات القرآنية الكثيرة التي ورد فيها ذكر إبراهيم وإسماعيل ، لا على سبيل المثال كما يدعى حضرته ، وهل عقل الأستاذ سليم بأن الله سبحانه وتعالى يذكر في كتابه أن إبراهيم نبي وأن إسماعيل رسول نبي مع أن القصة ملفقة ، وماذا يقول حضرته في موسى وعيسى وقد ذكرهما الله سبحانه وتعالى في الآية الأخيرة مع إبراهيم وإسماعيل وقال في حقهم جميعاً لا نفرق بين أحد منهم ، وهل يرى حضرته أن قصة موسى وعيسى من الأساطير أيضاً قد ذكرها الله وسيلة للاحتجاج أو للهداية كما فعل في قصة

إبراهيم وإسماعيل ما دامت الآية تقصى بالأنا نفرق بين أحد منهم ، الحق أن المؤلف في هذه المسألة ينخبط تنخبط الطائش ويكاد يعترف بخطئه لأن جوابه يشعر بهما عندما سأله في التحقيق عن السبب الذي دفعه أخيراً لأن يقرر بطريقة تفيد الجزم بأن القصة حديثة العهد ظهرت قبل الإسلام فقال في ص ٣٧ من محضر التحقيق : « هذه العبارة إذا كانت تعيد التهم فهي إما تفيد إن صح الفرض الذي قامت عليه وربما كان فيها شيء من الغلو ولكني أعتقد أن العلماء جميعاً عندما يقتضون فرضاً علمياً يبيحون لأنفسهم مثل هذا النوع من التهويل ولولم أتهم مقتضيهما بغيرهم لربما أنقسموا إلى قسمين أحدهما راجع » والذي نراه أن موقف الأستاذ المؤلف هذا لا يختلف عن موقف الأستاذ « هوار » حين يتكلم عن شعر أمية بن أبي الصلت وقد وصف المؤلف نفسه هذا الموقف ص ٨٢ و ٨٣ من كتابه بقوله : « مع أني من أشد الناس إعجاباً بالأستاذ « هوار » وبطائفة من أصحابه المستشرقين وبما ينشرون إليه في كثير من الأحيان من النتائج العلمية القيمة في تاريخ الأدب العربي التي يتحذونها للبحث قبلي لا أستطيع أن أقرأ مثل هذا الفصل دون أن أعجب كيف يخرط العلماء أحياناً في مواقف لا صلة بينها وبين العلم . »

حقاً إن الأستاذ المؤلف قد تورط في هذا الموقف الذي لا صلة بينه وبين العلم بغير ضرورة يقتضيها بحثه ولا فائدة يربوها لأن النتيجة التي وصل إليها من بحثه وهي قوله إن الصلة بين اللغة

العذائية وبين اللغة القحطانية كالمسلة بين اللغة العربية وأي لغة أخرى من اللغات السامية المعروفة وأن قصة العاربة والمستعربة وتعلم إسماعيل العربية من جرحهم كل ذلك حديث أساطير لا خطر له ولا غناء فيه ما كانت تستدعي التشكك في صحة إخبار القرآن عن إبراهيم وإسماعيل وبنائهما الكعبة ثم الحكم بعدم صحة القصة واستغلال الإسلام لها لسبب ديبى .

وبحق لا نفهم كيف أباح المؤلف لنفسه أن يخلط بين الدين وبين العلم وهو القائل بأن الدين يجب أن يكون بمعزل عن هذا النوع من البحث الذي هو بطبيعته قابل للتغيير والنقص والشك والإكراه ص ٢٢ من محضر التحقيق ، وإننا حين نفصل بين العلم والدين تصع الكتب السماوية موضع التقديس ونصمها من إنكار المنكرين وطعن الطاعنين ص ٢٤ من محضر التحقيق ، ولا ندري لم يفعل غير ما يقول في هذا الموضوع . لقد سأل في التحقيق عن هذا فقال : « إن الداعي أني أناقش طائفة من العلماء والآباء والتقدماء والمحدثين وكلهم يفرون أن العربة المستعربة قد أخذوا لغتهم عن العرب العاربة بواسطة أبهم إسماعيل بعد أن هاجر ، وهم جميعاً يستحلون على آرائهم بنصوص من القرآن ومن الحديث فليس لي بد من أن أقول لهم إن هذه النصوص لا تنزمن من الوجهة العلمية . »

أما الثابت من نصوص القرآن فقصة الهجرة وقصة بناء الكعبة وليس في القرآن نصوص يستدل بها على تقسيم العرب إلى عاربة ومستعربة ، على أن

قزار النبابة فى قضبة الشعر الجاهلى

عن الأمر الثالث

من حيث إن حصرات المبلغين ينسبون للأستاذ المؤلف أنه طعن فى كتابه النبى صلى الله عليه وسلم طعناً فاحشاً من حيث نسبته قال فى ص ٧٢ من كتابه : «نوع آخر من تأثير الدين فى التحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين وهما ما يتصل بتعظيم شأن النبى من ناحية أسرته ونسبه فى قریش والأمر ما اقتنع الناس بأن النبى يجب أن يكون صفوة بنى هاشم وأن يكون بنو هاشم صفوة بنى عبد مناف وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بنى قصى وأن يكون قصى صفوة قریش وقریش صفوة مصر ومصر صفوة عذنان وعذنان صفوة العرب والعرب صفوة الإنسانية كلها»؛ وقالوا إن تعدى المؤلف بالتهريض بنسب النبى صلى الله عليه وسلم والتحقير من قدره تعد على الدين وجرم عظيم يسمى إلى المسلمين والإسلام فهو قد اجتراً على أمر إذ لم يسبقه إليه كافر ولا مشرك

المؤلف أورد هذه العبارة فى كلامه على الدين والتحال الشعر والأسباب التى يعتقد أنها دعت المسلمين إلى انتحال الشعر وأنه كان يقصد بالانتحال فى بعض الأطوار إلى إثبات صحة النبوة وصدق النبى وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس وقال بعد ذلك : والغرض من هذا الانتحال على ما يرجح - إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة فى كل شيء ولا يكرهون أن يقال لهم إن من دلائل صدق النبى فى رسالته أنه كان منتظراً قبل أن يجيء بدهر طويل ثم وصل إلى ما يسطق

تكرهول ومدت حيث لم تكن تمد وقصرت حيث لم تكن تقصر وسكت حيث لم تكن تسكن وأدعمت أو أحف أو نقلت حيث لم تكن تدغم ولا تخفى ولا تنقل.

فالمؤلف لم يتعرض لمسألة القراءات من حيث إنها منزلة أو غير منزلة وإنما قال كثرت القراءات وتعددت اللهجات وقال إن الحلاب الذى وقع فى القراءات تقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تعير حناجرها وألسنتها وشفاهها فهو بهذا يصف الواقع ، وإن صح رأى هذا فى المقصود بالأحرف السبعة هو القراءات

السبع فى هذه الاختلافات التى وقع بها كتاب الله تعالى فى نسبه النبى صلى الله عليه وسلم

ففى كل قوم لهم اللهجات ، قال أيضاً : «أبى جبريل فقال اقرأ القرآن على حرف واحد إن أبى لا تستطيع ذلك حتى قال سبع مرات فقال لى اقرأ على سبعة أحرف الخ ، وإن لم يصح هذا الراى فإن نوع القراءات الذى عناه المؤلف إنما هو من نوع ما أشير إليه والطبرى بقوله إنه بمعزل عن قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به فى قول أحد من علماء الأمة.

ونحن فرى أن ما ذكره المؤلف فى هذه المسألة هو بحث علمى لا تعارض بينه وبين الدين لا اعتراض لنا عليه .

حرف وتحريكه ونقل حرف إلى آخر مع اتفاق الصورة فمن معنى قول النبى صلى الله عليه وسلم «أمرت أن أقرأ القرآن على سبعة أحرف» بمعزل لأنه معلوم أنه لا حرف من حروف القرآن مما اختلفت القراءة فى قراءته بهذا المعنى يوجب المراء به كفر الممارى به فى قول أحد من علماء الأمة .. راجع الجزء الأول من تفسير القرآن للطبرى ص ٢٣ طبع المطبعة الأميرية .

والمؤلف قد تعرض لهذه المسألة فى الفصل الخامس الذى عنوانه «الشعر الجاهلى واللهجات» حيث تكلم عن عدم ظهور اختلاف فى اللهجة ويريد باللهجة هنا الاختلافات المحلية فى اللغة الواحدة أو ما يسميه الفرنسيون «Dialecte» أو تباعد فى اللغة أو تباين فى مذهب الكلام مع أن لكل قبيلة لغتها ومذهبها فى الكلام وهو يريد بذلك أن يدل على أن الشعر الذى لم يظهر فيه أثر لهذه الاختلافات لم يصدر عن هذه النقطة قال فى القرآن الذى تلى باللهجة واحدة هى لغة قریش ولهجاتها لم يكد يتناولها القراء من القبائل المختلفة حتى كثرت قراءاته وتعددت اللهجات فيه وتباينت تبايناً كثيراً ، جد القراء والعلماء المتأخرون فى ضبطه وبحقيقته وأقاموا له علماً أو علوماً خاصة وقد أشار بإيضاح إلى ما يريد من الاختلاف فى القراءات فقال إنما يشير إلى اختلاف آخر يقبله العقل ويسيقه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التى لم تستطع أن تعير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبى وعشيرته من قریش وقراءته كما كانت تتكلم فأما التى حيث لم

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

بغير ذلك في حدود القانون ونصت المادة ١٤٩ منه على أن الإسلام دين الدولة.

فلكل إنسان إذن حرية الاعتقاد بغير قيد ولا شرط وحرية الرأي في حدود القانون فله أن يعرب عن اعتقاده وفكره بالقول أو بالكتابة بشرط ألا يتجاوز حدود القانون.

وقد نصت المادة ١٣٩ من قانون العقوبات الأهلى على عقاب كل تعدد يقع بإحدى طرق العلانية المنصوص عنها في المادتين ١٤٨ و ١٥٠ ، على أحد الأديان التي تؤدي شعائرها علناً . كما أشردا في البداية - وهي الجريمة .

وجريمة التعدي على الأديان في البداية - وهي الجريمة للعقاب عليها بمقتضى المادة المذكورة تتكون بتوفر أربعة أركان :

التعدي ، ووقوع التعدي بإحدى طرق العلنية المبينة في المادتين ١٤٨ ، ١٥٠ ، عقوبات ووقوع التعدي على أحد الأديان التي تؤدي شعائرها علناً ، وأخيراً قصد الجنائي .

عن الركن الأول

لم يذكر القانون بشأن هذا الركن في المادة إلا لفظ «تعد» وهذا اللفظ عام يمكن فهم المراد منه بالرجوع إلى نص المادة باللغة الفرنسية وقد عبر فيه عن التعدي بلفظ Outrage والقانون قد استعمل لفظ Outrage هذا في المواد ١٥٥ و ١٥٩ و ١٦٠ عقوبات أيضاً ولما نكر معناها في النص العربي للمواد المذكورة عبر في المادة ١٥٥ بقوله بكل من انتهك

رأى القصاص اقتناع المسلمين بأن للإسلام أولية وبأنه دين إبراهيم فاستلوا هذا الاقتناع وأنشؤا حول هذه المسألة من الشعر والأخبار مثلاً أنشؤوا حول مسألة النسب .

ونحن لا نرى اعتراضاً على أن يكون مراده بما كتب في هذه المسألة هو ما ذكره ، ولكننا نرى أنه كان سيئ التعبير جداً في بعض عباراته كقوله :

ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها فقد أخذ المسلمون يردون الإسلام في حلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذي هو أقدم وأنتى من دين اليهود والنصارى كقوله وشاعت في الحرب أنباء ظهور الإسلام وبعدم فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور لأن في إيراد عباراته على هذا النحو ما يشعر بأنه يقصد شيئاً آخر بجانب هذا المراد خصوصاً إذا قرئنا بين هذه العبارات وبين ما سبق له أن ذكره بشأن تشككه في وجود إبراهيم وما يتعلق به

عن القانون

نصت المادة ١٢ من الأمر الملكي رقم ٤٢ لسنة ١٩٢٣ بوضع نظام دستوري للدولة المصرية على أن حرية الاعتقاد مطلقة .

ونصت المادة ١٤ منه على أن حرية الرأي مكفولة ولكل إنسان الإعراب عن فكره بالقول أو بالكتابة أو بالتصوير أو

بتمثيل شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش .

وبن لا نرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وإنما كل ما نلاحظه عليه أنه تكلم فيما يخص بأسرة النبي صلى الله عليه وسلم ونسبه في قريش بعبارة خالية من كل احترام بل وبشكل تهكمي غير لائق ولا يوجد في بحله ما يدعو لإيراد العبارة على هذا النحو .

عن الأمر الرابع

يقول حضرات المبلغين إلى الأستاذ المؤلف أنكر أن للإسلام أولية في بلاد العرب وأنه دين إبراهيم ، إذ يقول : «أما المسلمون فقد أرادوا أن يثبتوا أن للإسلام أولية في بلاد العرب كانت قبل أن يبعث النبي وأن خلاصة الدين الإسلامي وصفونه هي خلاصة الدين الحق الذي أوحاه الله إلى الأنبياء من قبل» ، إلى أن قال : «وشاعت في العرب أثناء ظهور الإسلام وبعدم فكرة أن الإسلام يجدد دين إبراهيم ومن هنا أخذوا يعتقدون أن دين إبراهيم هذا قد كان دين العرب في عصر من العصور ثم أعرضت عنه لما أصلها وانصرفت إلى عبادة الأوثان ... الخ .

وحيث إن كلام المؤلف هنا هو استمرار في بحث بيان أسباب انحلال الشعر من حيث تأثير الدين على الانحلال ولا اعتراض على البحث من حيث هو . وقد قرر المؤلف في التحقيق أنه لم يذكر أن الإسلام دين إبراهيم ولا أن له أولية في العرب وأن شأن ما ذكره في هذه المسألة كشأن ما ذكره في مسألة النسب :

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

بطريقه هذه شرحاً مستفيضاً في مقال نشره بجريدة السياسة الأسبوعية بالعدد ١٩ الصادر في ١٧ يوليو سنة ١٩٢٦ ص ٥ تحت عنوان «العلم والدين» وقد ذكر فيه بالنص : «فكل امرئ منا يستطيع إذا فكر قليلاً أن يجد في نفسه شخصيتين متمايزتين إحداهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل وتغير اليوم ما ذهبت إليه أمس وتهتم اليوم ما يهتمه أمس ، والأخرى شاعرة تذل وتأنم وتفرح وتحزن وترضى وتغضب وترغب وترهب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا الشخصيتين متصلتان بهماجداً وتكونتا لا يستطيع أن نحلص من إحداهما فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة فاحصة ناقدة وأن تكون الشخصية الثانية مائمة مطمئنة طامحة إلى المثل الأعلى».

ولما تعرض على هذه النظرية بأكثر مما اعترض به هو على نفسه في مقاله حيث ذكر بعد ذلك : سنقول وكيف يمكن أن تجمع العتقضيضين ولست أحاول جواباً لهذا السؤال وإنما أحولك على نفسك .. إلخ . ولا شك في أن عدم محاولة الإجابة عن هذا الاعتراض إنما هو عجزه عن الجواب ، والمفهوم أنه قد أورد هذا الاعتراض لأنه يفرقه حتى لا يوجه إليه .

العقيدة أنه لا يمكن الجمع بين النقيضين في شخص واحد في وقت واحد بل لا بد من أن تتجلى إحدى الحالتين للأخرى وقد أشار المؤلف نفسه إلى هذا في المقال نفسه في سياق كلامه على الخلاف بين العلم والدين حيث قال

عن الركن الثاني

لا كلام في هذا الركن لأن الطعن السابق بيانه قد وقع بطريق العلية إذ إنه ورد في كتاب «الشعر الجاهلي» الذي طبع ونشر وبيع في المحلات.

عن الركن الثالث

لا نزاع في هذا الركن أيضاً لأن التعدي وقع على الدين الإسلامي الذي تؤدي شعائره علناً وهو الدين الرسمي للدولة.

عن الركن الرابع

هذا الركن هو الشكل الأدبي الذي يجب أن يتوارى عن كبر جريمة . ويجب إذن معاقبة المؤلف أن يقوم للدليل على توفر القصد الجنائي لديه . بعبارة أوضح يجب أن يثبت أنه إنما أراد بما كتبه أن يتعدى على الدين الإسلامي فإذا لم يثبت هذا الركن فلا عقاب .

أنكر المؤلف في التحقيقات أنه يريد الطعن على الدين الإسلامي وقال إنه ذكر ما ذكر في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير ، غير مقيد بشيء ، وقد أشار في كتابه تفصيلاً إلى الطريق الذي رسمه للبحث ولا بد هنا من أن نشير إلى ما قرره المؤلف في التحقيق من أنه كمسلم لا يرتاب في وجود إبراهيم وإسماعيل وما يتصل بهما مما جاء في القرآن ولكنه كعالم مضطرب إلى أن يدع لمنهج البحث فلا يسلّم بالوجود العلمي التاريخي لإبراهيم وإسماعيل فهو مجرد من نفسه شخصيتين وقد وجدنا المؤلف قد شرح

جريمة ، وفي المادتين ١٥٩ ، ١٦٠ تصاف : بإهانة . فيوضح من هذا . أن مراده بالتعدي في المادة ١٣٩ كل مساس بكرامة الدين أو انتهاك حرمة أو الحط من قدره أو الإرداء به لأن الإهانة تشمل كل هذه المعاني بلا شك .

وحيث إنه بالرجوع إلى الوقائع التي ذكرها الدكتور طه حسين والتي تكلمنا عنها تفصيلاً وتطبيقاً على القانون يتضح أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان «الأمر الأول» فيه تعد على الدين الإسلامي لأنه لنتهاك حرمة هذا الدين بأن نسب إلى الإسلام أنه استغل قصة ملفقة هي قصة هجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة وبناء إبراهيم وإسماعيل للكعبة واعتبار هذه القصة أسطورة وأنه من تلفيق اليهود وأنها حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام إلى آخر ما ذكرناه تفصيلاً عند الكلام عن الوقائع وهو بكلامه هذا يرمي الدين الإسلامي بأنه متصل في أمور هي عقائد في القرآن باعتبار أنها حقائق لا مرية فيها كما أن كلامه الذي بحثناه تحت عنوان «الأمر الرابع» قد أورد على صورة تشهير بأنه يريد به إتمام فكرته بشأن ما ذكر . أما كلامه بشأن نسب النبي صلى الله عليه وسلم فهو إن لم يكن فيه طعن ظاهر إلا أنه أورد بعبارة تهكمية تشف عن الحط من قدره . وأما ما ذكر بشأن القراءات مما تكلمنا عنه في الأمر الثاني فإنه بحث بريء من الوجهة العلمية والدينية أيضاً ولا شيء فيه يستوجب المواجهة من الوجهة الأدبية ولا من الوجهة القانونية.

قرار النيابة في قضية الشعر الجاهلي

بشأنهما : لوما مثقفين ولا سبيل إلى أن يتفق إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها.

أما توزيع الاختصاص الذي أجراه الدكتور بجعله العلم من اختصاص القوة العاقلة والدين من اختصاص القوة الشاعرة فلما ندركه والذي نفهمه أن العقل هو الأساس في العلم وفي الدين معاً وإذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعان فسبب ذلك أنه ليس لدينا القدر الكافي من كل منهما - إننا نقرر هذا بناء على ما نعرفه في أنفسنا ، أم الدكتور فقد تكبر لديه القدرة على ما يقول وليس ذلك على الله بصير .

نحن في موضوع البحث عن حقيقة بنية المؤلف ، فسواء لدينا إن صككت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتديفة أو لم تصح فإننا على التفرسين نرى أنه كتب ما كتب عن اعتقاد تام . ولما قرأنا ما كتبه بإيمان وجدناه متساقاً في كتاباته بعامل قوى متسلط على نفسه وقد بينا حين بحثنا الوقائع كيف قاده بحثه إلى ما كتب وهو وإن كان قد أخطأ فيما كتب

إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء وتعد الخطأ المصحوب بنية التعدي شيء آخر .

وحيث إنه مع ملاحظة أن أغلب ما كتبه المؤلف مما يمس موضوع الشكوى وهو ما قصرنا بحثنا عليه إنما هو تحيلات وامتراسات واستنتاجات لا نستند إلى دليل علمي صحيح فإنه كان يجب عليه أن يكون حريصاً في جزأته على ما أقدم عليه مما يمس الدين الإسلامي الذي هو دينه ودين الدولة التي هو من رجالها المسئولين عن نوع من العمل فيها وأن يلاحظ مركزه الخاص في الرسم الذي يعمل فيه - صحة به كبره عن اعتقاد بأن ...

إن للمؤلف فصلاً لا ينكر في سلوكه طريقاً جديداً للبحث حداً فيه حذو العلماء

من الغربيين ولكنه لشدة تأثير نفسه مما أحد عنهم قد تورط في بحثه حتى تعيل حقاً ما ليس بحق أو ما لا يزال في حاجة إلى إثبات أنه حق ، إنه قد سلك طريقاً مظلماً فكان يجب عليه أن يسير على مهل وأن يحتاط في سيره حتى لا يصل ولكنه أقدم بغير احتياط فكانت النتيجة غير محمود .

وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها في سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها .

وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائي غير متوفر

فذلك ؛

تعطى الأوراق إدارياً .. ■

محمد نور

رئيس نيابة مصر

القاهرة في ٣٠ مارس سنة ١٩٢٧



ARCHIVE

الصيفه العاصم، التي حصره فيها التلاحم الفسري بين الانتاج الثقافي والتهيئات الشعبية الجامدة، التي سادت وما تزال تسود الحياة العربية

وكان بين ما أوردته من مظاهر ميطرة الدولة على النتاج الثقافي، انتشار القاذورات الكتابية وبحوث أذلة تعيدية بيد السلطة والسلطان، تمارس الأنظمة الحاكمة عن طريقها هيبتها المطلقة على الفكر والادب والنشاط الثقافي بكل وجوهه

وإذ كتبت تلك السهب العلامه لمبره لسنوات التي دخرت في شيد لم يتغير خلال السنوات التي مضت بين كتيبي لسحت واللحظة حاصره، رغم كل ما حدث في هذه السنوات من كوارث أثبتت بين هذا وأثبتت، أن عبيدية الفكر والادب للأنظمة الحاكمة تسهم في يدهرها في التمهيد لهذه الكوارث وفي حدودها. كما تسهم في التمهيد والندج التي مستخلصة الأنظمة بملح حقيقي لتزوير الوعي وتحويل الكارثة إلى انتصار، وتبره خطر الامجونات الشعبية العاصيه التي يجهل أن تحدث، إذ انكشفت الحقيقة بوضوح عاريه بلذات

لقد أسهمت غالبية عادات الكتاب إسهاماً بارزاً في ترسيخ العقائد السائدة في الأقطار العربية المختلفة، كما أسهمت في ترسيخ حكم الحاكم العردي ونميه المفهوم الإلهي للسلطة في المجتمع العربي، حين سحرت الانتاج الثقافي بعمية نشر وتبرير دالية دائمة بحسن السلطة الحاكمة، وبصورتها التاريخية ورسالتها فلهذه وتورما

العائد برونه سر في صنع التبريع وحسن المستقبل المشرق للوطن (و ش لاصفات أفكاراً للأنظمة الحاكمة، دعاب في القاذورات الكتابية عن جريمتهم الضميمة على متابعة عبث الأدوار التي أسندت اليهم بشراسة مفرقة أحياناً شرارة الانظمة معهم. وفي ذلك كله عبث دور الأوسع من، بدلاً من أن تكافح من أجل أن تخلص دوراً طليعي في الحياة يستند إلى الوظيفة الاكتناهيية المكتوبة، وتعتبر الرؤيه السديه وأليات بحرية البحث والتأمل والتفكير والتعبير، ووضع الأبداع في موضع ريادي في علاقته بالسياسة والاصطلاح بمهمه البعد المستمر للعقائد السائدة وكشف تناقضاتها الداخلية

وتقاوم هجومه القطف

وللكتابة مجدها الرفيف، الخريف على نسج شرفاته وعلمت تؤسس مشروعها الثقافي ضمن مؤسسه ابيه كمحصن باستقلاليته، ويحرص على اشغاله عن شرارة الخطاب السياسي ويعود الرعاة في الحركة الأدبية العربية مثلاً تركزت للمؤسسات والاتحادات الأدبية ذات السيطرة والتسلط والتعبية، تبرعهم لها وهناك مؤسسات ابيه تنسب من صفة الأخرس

تحتل مصمت في واقع ثقافي صعب شديد الازهاج شجرات سطوط اسهلاكي، وفي عوايه نثر ذهب لا يصعب هذا تتعاضد التحديات وتغور سبواجر في رحة من بغير هه نمش النظام عن أشكاب حري نسب الية هكذا يفقد تحدي الصعب أمام المؤسسه الأدبيه، لمحتفي برصيدها الوحيد

كتابة كثران تحتل في الغمس

لدا مشد الحصار

عندم يكتشرون لحة العراشات

يشد حصار

كل تشد هذه الكتابة بصحر اخريره

دريتها لوحيدة للمجس، □

(٥) شاعر من البحرين

كمال أبو ديب

قرع الأجراس



■ في دراسة كتبت أصلاً باللغة الانكليزية عام ١٩٨٤، ثم نشرت ترجمة عربية ما عام ١٩٨٧، افترضت أن بين أكثر التطورات التي طرأت على الحياة بأساوية خلال المئينات والسياسات ما سميت به والنمو السرطاني للبيئة وقد أظهرت في تلك الدراسة سائج

الوحيدة ضد النمو السرطاني بدولة وإمداد سطتها لتشمل كل جانب من جوانب الحياة في المجتمع العربي، وأشرت إلى خطورها على الأبداع الثقافي بشكل خاص. وقسمت دراستي تلك دعوة مبرجة قوية لتحرير الانتاج الثقافي من ميطرة الدولة من أجل إطلاق طاقات الأبداع من أسر المصائدية المتورطة والتوجه الرسمي وبعد حاكم الفرد أو الحزب الحاكم، من أجل توحيد الوعي المدني، وفتح الأبداع فرصة حقيقية للأبداع، ودراسة فاعليه خلافة تتجهز الأطر

الشاعر محمود درويش

يستمحي قصيدة جديدة عن انتفاضة الحجارة!



واستكشاف نفاق جديدة لتفاعلية العرقية والاجتماعية من أجل خلق جزء أكثر عدالة وأمنًا بحرية وأبدعًا.

ولا يمكن أن ينصر الدور الذي لعبته تحفادات الكتاب في خدمة الانظمة والحكام المقرد على الجوانب الثقافية؛ وسيكون من الخطأ تصور دورها في هذا الإطار فقط. فعلاوة على أن الثقافي لا يمكن أن يفصل في المنظور الاجتماعي الشامل عن السياسي، فإن لاتحادات لعبت دوراً هاماً على مستويات السياسية والاجتماعية وقدمت للسلطة من وسائل القيمة والرسوم والاستمرارية السياسية، كل ما تستطيع الكتابة والانتاج الثقافي أن يقدمه.

وعلى مستوى آخر، أسهمت تحفادات الكتاب في تكوين صورة موروثة لمواقع الثقافي العربي، فحدثت انعطافات قوية أحياناً بوجود حيوية في الانتاج الثقافي لم يكن لها وجود حقيقي. كما رفع بل مكانة عابيه أشعاص، لا قيمة حقيقية لانتاجهم، وأعلنت من شأن كتابات لا قيمة لها؛ وكثيراً ما حرمت أدباء ومبدعين حقيقيين من تمثيل بلدانهم عديلاً، أو لوصال انتاجهم إلى الثقافات الأخرى، بتدفع بدلاً منهم بكتابات هامشية لا فضيه لهم سوى أنهم من «ثقافة المكونة للحاكم أو الحرب أو المائدة المائكة» أو من ذوي سلطان بصورة أو أخرى.

لن ينكر أحد أن المبررات قريبة كانت ترتفع من حين لآخر، من بين الصعوبات المتكسمة في التحفادات الكتابية. لتعلن معارضتها لأجرام ما تتحده السلطة، أو لنفارس حسياً قديماً لسيلوك معين تسلكه غير أن ذلك كان مغايراً من جهة، وفردياً خالصاً من جهة أخرى. ولم تكن التحفادات الكتابية تتحد موضوعاً مزيماً إلى عياض مثل هذا الدور حيث يتعرض لفضة السلطة وعمليها الشر. ولا تستلبي من هذا كله إلا مدونه من الاتحادات المستقلة التي لم تشكل في أحضان الانظمة لاجتماعية ولم تكن أفدة من أحداث عمليها، وهيمنها السياسية في لثقافة.

كذلك لن ينكر أحد أن تحفادات الكتاب كانت لسفك دواً إيجابياً في عهد الشر، واستطاعت أن تبرز لأعضائها بعض المكاسب المادية، عن طريق تأمين دفع ثمن لكتاباتهم في الدوريات التي تصدرها الانظمة، وعائدات مالية لمؤلفاتهم التي تنشرها الدولة أو الاتحادات نفسها، أحياناً. ثم عن طريق تأسيس جمعيات مكتبة، في بعض البلدان، مكنت بعض الأعضاء من الحصول على مساكن ما كانوا يستطيعون الحصول عليها بالوسائل الجارية العادية. غير أن الأمر لا ينبغي أن يعمل الجانب الآخر على المكاسب، وهو التأثير التمهيدي لتوفير ثبات مادي للكتاب في مجتمعات شهدت انحداراً استهلاكياً هائلاً وحقق بعض فئتها، وخصوصاً القضاة والتجار والسياسة وكبار مسؤولي الدولة، مكاسب، وامت ترويات تبدو ثروات الب ليد وليله بالمقارنة معها فعمحات رائلة لا ينبغي ولا تسمن.

كذلك لا ينبغي أن تغفل القيمة الكمومية لتوفير بعض المكاسب للكتّيب، ذلك أن ربط مصالحهم المادية بمصلحة النظام والحكم، يفسح عن لقراءهم كتابات مائمة ذاتياً تضاف لدعوتها إلى داعية القمع الذي تمارسه أجهزة الأمن المربعة، فيصبح صحتهم كذباً مطعناً إلا حوى يظفون بآيات التمجيد والتأليه.

كانت التحفادات الكتابية جزءاً من عملية النمو السرطاني للدولة، وألية من آليات فرض هيمنتها على كل وجه من وجوه النشاط الانساني في احنية العربية. وأظني كنت بين أول من أشاروا إلى خطر هذا النمو السرطاني، ونبهوا إلى أنه أدى إلى تدمير ما يسميه غرامشي والمجتمع

بلدي. وإلى تزييم أوجه تشكيل مجتمع «مدني للروابط والمؤسسات» التي يعبر بها عن حضوره الفعالي في مواجهة الدولة وأجهزها للسيطرة ولقد أن الألوان للدعوة جهاداً إلى يقف النمو السرطاني للنمو وهيمنتها، وإلى تحرير طاقات المجتمع السياسي والاقتصادية والثقافية من ير سيطرت المدمرة. وكأحد يجوب هذا التحرير، فقد ان الأركان لتحرير الانتاج الثقافي نفسه، ونفيكت، بتؤسست الرسمية التي تضبطه وتسيطره لخدمة الانظمة والحفادات السائدة. وسيكون أشرف ما يمكن لاتحادات الكتاب أن عمله هو أن تقوم بحس ثقافي نقاشياً، ليتصرف أعضاءها إلى عمارة أدور طهيعة يخرج الأهر الرسمية التي تقبلوا ضمنها كل هذا الزمن. رأنا أدرك أن ما أقويه لن يبقى لفتاً مصعية، وقد لا يؤيد عليه سوى الشبهة والاعتماد، كما هو الشأن عادة في مواقف كهذه في احنية العربية. غير أنه يمثل بالنسبة لي رؤية دقيقة لواقع ووسيلة ضرورية لتحرير الانتاج الثقافي من ير لموربه، ولإطلاق الطاقات الإبداعية العربية، وتوفر المناخ اللازم تنمية الوعي النقدي، للإسهام بجدارية في اكتناه الواقع واستكشاف مستقبل.

إن ثمة حاجة حقيقية لتطوير مؤسسات المجتمع المدني، كم أن ثمة حاجة حقيقية لأكاحة الفرصة أمام الانسان لاكتساب إحساس بالانتماء الجمعي والطوية الاجتماعية. وفي تقديري أن موت هذا لأحساس خلال «العشرين الماضيين»، وفشل الحركات السياسية في توطيده، كان وبب يرال بين أنخطر ما تعرض له الانسان - وخصوصاً الاحيان الطالمة - من مشكلات. وقد يكون انتشار الحركات الدينية مرتبطاً جديراً به تحلفه لدى الشيف من شعور بأهم صحتها يتمتعون جيداً الإحساس بالانتماء الجمعي والطوية الاجتماعية.

وفي ضوء ما أقويه فإن ثمة حاجة لاشاء الروابط الثقافية والمكرية، عبر أن الزمن الرافين والمستقل يتطلبان في تصوري تأسيس الروابط الأخرى التي تقدم على وجود وشائج تذكري أو فيه بين أفراد ينتمون اليها بحرية، ويسعون من خلالها إلى التعبير عن رؤية أو رؤى متعددة للواقع ويمكن، وإلى تنمية اتجاهات فكرية ونية مشتركة، قابلة لأن تشكل مدافيس وحركات متغيرة تنشأ نتيجة لروح البحث والتساؤل، ويخضع كل ما تواجهه لفكر نقدي واضح. وأود أن أذكر هنا ما كنت قد ذكرت به في مكان آخر، وهو الدور الإيجابي المبلور الذي لعبته عن جميع المستويات الروابط والجمعيات المكتوبة التي تأسست بحرية بين يدها ما جعل إلى تسميته وعصر النهضة - وإن لم يكن لهذه النهضة كبير صوغ - وبداية الانحسار المعالج للمشروع التحرري القومي التحديتي في نهاية الستينات. ويبدو لي أن إحياء مثل هذا الدور وتطويره من قبل المبدعين العرب الآن، في مساكن كامل عن الانظمة الحاكمة، بن وبالمرصاد لها، قد يكون أمراً بالغ الأهمية في هذه المرحلة من التحولات والتراشحات العربية المربعة. أما لاتحادات الوسية يكن أشكها فأن عاجزة عن خلق لأحساس بالانتماء والطوية المشتركة، إضافة إلى أن كذب دافياً وسيلة من وسائل ممارسة السلطة هيمنتها السياسية، ولتسمي لتأييد نفسها وإحساس المجتمع إحصاعاً كاملاً لسيطرتها وشيئتها بظلمة. ولكن هذه الأساليب، ولتكثر غيرها، فقد أن الألوان لأن تفرح بجراس معها وتقرأ عن أرواحها ما تيسر من صور الاستغلال والرحمة.

□ (هـ) ناقد وشاعر من سورية صفيق في سيرة

أشرف ما
يمكن أن
تفعله
الاتحادات
حل نفسها

قصائد قصيرة جداً

(١)

بحثُ عن عينيك رُبَّع قرنُ
فتشتُ في الجبال، والصحاري
فتشتُ في أجنحة النحل ..
وفي براعم الأزهار
وفحاة .. بعد دواير ربع قرنُ
اكتشفتُ يا حبيبي ..
أنَّ الذي بحثُ عنه ..
في قراري ...

(٢)

وعندما أكتبُ يا قصيدتي
إسمك في كراسة القصائد
تنمو على أوراقها المعابد
والكلمات تستحيلُ ..
سمكاً ملوئاً،
وباسمك الصغير يا حبيبي

شعر
سعيد
الغاصي



مجموعة من الفنانين السوريين نشين في احدى معارض جماعي بهم في احدى
من سجون جامعة بغداد كاد كادس وانجي أفلاطون ونحية حليم ووحيد الماش

بمعبر واحد من مسمي يونان على ايد
والتمصيم العام وعديته التي قد تصدم
مشاهد بأصغر شخصيات والاستكشاف
عن جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب



فؤاد كادل

ووجهه من حديثه هذه المعرفة التي
... من مسمي يونان على ايد
... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

مسمي يونان على ايد
... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

وحد في عمه لاكثر شجاعة تحكي
... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

مصور بمعنى الكلمة

ورغم سيادة الاتجاه المأسوي من حيث

... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

... من جدران حكمة لاوار حتى وبو كانت
... من بياض واسود ما حيث
... بعد ان قد من معبر
... وحاده سية تشكلا ريبا لبيب

بلاشيه١٠ . ولنا أنكر هذا اجابة شوقي
عبدالحكيم مع التحفظ على التعبير الذي
يستخدمه ان رمسيس يونان بين مفهوم
للسرييين كان «محدودا ومبورا ولا
معدن مفهوم غرويدي» فانه أعثر على
هذا التعبير عن سار رمسيس يونان في
مكان آخر كـ شوقي عبدالحكيم نفسه
م يذكر احد دي حدمه هذا تعبير

بعض محققين رمسيس يونان عن رمسيس
سؤال برادى عريب هيريزى ان رمسيس
م يور في تجريد سن ايريز من الخطب
هذه المدونة . وان انتقانه من السريالية الى
التجريد «بمئة سنة هروبية ومحدولة
مسيره فكره لايسر على نفسها نقلا في
زمن وله يدرب حقيقه ان هذه مدونه
نفسه في التجريد في طريقه الى الاله في
زمن داتها باصبع م تألف تجريد
كف قلب رمسيس يونان وهو مشير
بشيء الذي ليس من السريالية بل منها مايتب
بعض عيب عن ذهن البعض ان هذا
انحطاط في فن لا يموت لانها مستمدة من
الحياة نفسها ولا يخرج عنها وخشى
يكون رمسيس يونان مفسر في هذه
مدطبق سياسي فقط وعلى انه حاد
معرف عنه ولا عن شوقي عبدالحكيم أنه
نائد بشككي

في كدوح لجهول لا يرت ادي
وع في معرض حاد عام ١٩٥٩ بوضع
رمسيس يونان بنفسه سبب الأساسي
لانتفاخ من عريضة التجريد
وإدى لظهور كتاب سماد في صلاسم كرو
التي سوف القرون حاد دهم وهو لا
يحرى كه حرر شوقي عبدالحكيم ورو

عزيز وره لاقلاق من شئن السريالية أو
تحقيقها ، من يعترف بنفسه كمرحلة
هامة في حياته الفنية والفكرية : «الى هذه
الحركة السريالية يرجع الفصل كدث في
أول محاولة جدية لتحقيق لسطورة جديدة
ببقي فيها الواقع بالخرافة وساطر بامصاص
والحكمة بالجنون ولاوح بالحفيض .
وابحياة بالموت ، حتى تصبح مبعث نور
وبهام لشفوس ابوسى امتعشه التي
تاهيتها في هذا انصر شئ عوامل الحيرة
والثقل . غير أن هذه لأحلاه
والأشواق بالرغم من أشعلته من موقد لا
تنتفى ، لم تمنع أن تصمد مع تلك
النواوس التي أصبحت بمثابة عصب
ابوسى الحديث وقوة اليومى وهكذا عاد
الإنسان وجها لوجه امام ظلام الكون .
كأنه عاد إلى حيث كان في فجر الخيفه .
رمسيس يونان في هذا العمل
يعرف رمسيس يونان . يستلم بعد
مع يشد من وعى في هذا العمل
ببعض نفسه بيد هذا حتمه سمعه
نقد في هذه الفهمه . «م تاج
للمد في زفاف انا لمدسة
بعض وادى بامصاص
بعض وقدره على انكسار ما يجد
تحت الانقراض على مادة الوجود الاولى
وقسماته الحفية .

الواضح من هذا التفسير أن تحول
رمسيس يونان من سريالية الى التجريدية
مبعثه فكرى في الأساس «عله يعثر تحت
الانقراض على مادة الوجود الابوية الخفية» .
لأن حيوية التجريد تعتمد على التحسين
والتركيب وليس على حياة الواقع أو



ميناو



بدر الدين أبو غزوى

الأسطورة فهو عثر رمسيس على مادة
الوجود الأولية في مرحلته التجريدية
والأخيرة ذلك سؤال أرجو أن أجيب أو
يجيب كاتب آخر عنه في بحث آخر

فؤاد كامل

ولد فؤاد كامل في بني سويف في ٢٨
ابريل ١٩١٩ . وهو واحد من الذين أثر فيهم
يوسف المظفي عندما كانوا تلامذه في
لمدرسة السعيدية الثانوية ، وكان المظفي
يدرسهم ابرسم وفتح عيونهم على الفنون
البداية . واصل فؤاد كامل طريقه الأكاديمي
فحصل على دبلوم المدرسة العالي للفنون
الجميلة والمعهد العالي للتربية الفنية عمر
مدرسا للرسم مثل رمسيس يونان في بعض
مدارس ، واختير مثل رمسيس ايضا لتدريس
عام ١٩٦٠ اشترك في جماعة «الشرفيين
الجدد» عام ١٩٣٧ حيث تعرف على كامل
التمساعي الذي كان من أكبر المتحمسين
بها كما اشترك في جماعة «جناح الرمال»
عام ١٩٤٧ والتي أقامت معرضا بلامع
الأوثوماتية في نفس العام كان من أهم
المعارض التي شارك فيها عدا معرض الفن
بالمستقر ، معرض «نحو الجيوب» الذي
اقام بقلعة «كولتور» في القاهرة عام
١٩٥٨ ، ومعرض السريالية الدولي في
باريس عام ١٩٤٧ حصل على الجائزة
الأولى في التصوير في معرض رمسيس
العرب الذي أقامته جماعة «برديو» في
بولاياث متحدة عام ١٩٤٨ ، ثم حصل
على الجائزة الأولى في التصوير في بينالي
الأسكندرية عام ١٩٦٨ .

كان فؤاد كامل من اصغر أعضاء جماعة
الفن والحرية . عندما اشترك في المعرض
الأول للفن والحرية عام ١٩٤٠ ، ثم يتحاور
عمره واحدا وعشرين عاماً تدبر في تلك
الفترة يرسم ابورية . ومن أهم تلك
الرسوم لاورتية صديقه «كونتروفيش»
وبصح في تلك الرسوم قدرته الأكاديمية في
دراسة تشريح الجسد الانساني والتي
يمتفد منها في تصويره السريالي . كان
تصويره في تلك الفترة يبين الى الخرافة .

التشكيبين الشبكي، مثل انجي افلاطون
البي تجمعهم على لاشدرب في معرض
الجماعة

كتب بريانية بقطعة اتصال في حياة
كامل لتفلسافي استمرت رها، عشر سموات
فقط وحتى منتصف الأربعينيات ورغم
ذلك كان في تلك الفترة مع رمسيس يونان
الناطقين باسم الحركة السريالية في مصر
بالملة لعرضه سبعا كن جورج حنين
محركه ولدتق باسمه بعبا اجدييه
وو. هذا ذكر دفعه انشغف عن الحركة في
بدايتها ضد الاحباب التي اسهلت عيها
ونجد بعضا منه في الفصل الخاص
بديناو

كان كامل التفلسافي شخصية قلقة
وظفوحة وبعهد اسمعير مرنه بعض
امريالي عندما شعر ان هذه نظرية يخفق
في مصر كذا حيله " بعد الفرد ولد
عد محتر من نفس بعد مرنه وصار
عدد به يقف في وسبته امة
حصاهيره و ببحر الشر يعتبر
محبها جد ببحر ندى بوجه
عليه " بفرقه كدية غريزي تـ

الذي كتبه عن عبقري اسيتما "سعر"
شرق ضايف

بقي حب نسبي تقير كدر
وعد مرن ايضا في بعض معرضه عن
سبقة حبه عن حيد كمن محمية
والقبة والمسند بعد كدر في قرية
بنا ١ فرار بين كدح بحدافه
المشوية من قسب حني سبي به سدا
المدسة ثم انشغف لاسر في القاهرة
عام ١٩٢٥ وبقيت بين حبه حوا
والحبيه وجيرد حن كمن امدرسه
المعدسة شادية . وحصل عن بشارب
عام ١٩٣٠ تقريرا بدأ الرسم بالدرسه
منالرا بالاسناد يوسف المعني مدرس الرسم
بالدرسه . كان كامن يتردد على قريته
ويرسم المناظر الطبيعية ثم دخل كنيه
بعبه بصوري . وظل بها خمس سنوات

بنا ١ فرار بين كدح بحدافه
المشوية من قسب حني سبي به سدا
المدسة ثم انشغف لاسر في القاهرة
عام ١٩٢٥ وبقيت بين حبه حوا
والحبيه وجيرد حن كمن امدرسه
المعدسة شادية . وحصل عن بشارب
عام ١٩٣٠ تقريرا بدأ الرسم بالدرسه
منالرا بالاسناد يوسف المعني مدرس الرسم
بالدرسه . كان كامن يتردد على قريته
ويرسم المناظر الطبيعية ثم دخل كنيه
بعبه بصوري . وظل بها خمس سنوات

مجنبي عي ٩ - براس بحريه حيد
حدي محمد وسر ان عن حبه بن
من انه فضل الذهاب الى افتتاح معرضه
ايخاص في قاعة جولدمرغ بميدان مصطفى
كس بالقاهرة في نفس الوقت الذي كان
يجب عليه فيه أن يذهب لأداء امتحان
نهاية العام في الطب البيطري ١

أكثر الأفلام واقعية

بنا ١ فرار بين كدح بحدافه
المشوية من قسب حني سبي به سدا
المدسة ثم انشغف لاسر في القاهرة
عام ١٩٢٥ وبقيت بين حبه حوا
والحبيه وجيرد حن كمن امدرسه
المعدسة شادية . وحصل عن بشارب
عام ١٩٣٠ تقريرا بدأ الرسم بالدرسه
منالرا بالاسناد يوسف المعني مدرس الرسم
بالدرسه . كان كامن يتردد على قريته
ويرسم المناظر الطبيعية ثم دخل كنيه
بعبه بصوري . وظل بها خمس سنوات

بنا ١ فرار بين كدح بحدافه
المشوية من قسب حني سبي به سدا
المدسة ثم انشغف لاسر في القاهرة
عام ١٩٢٥ وبقيت بين حبه حوا
والحبيه وجيرد حن كمن امدرسه
المعدسة شادية . وحصل عن بشارب
عام ١٩٣٠ تقريرا بدأ الرسم بالدرسه
منالرا بالاسناد يوسف المعني مدرس الرسم
بالدرسه . كان كامن يتردد على قريته
ويرسم المناظر الطبيعية ثم دخل كنيه
بعبه بصوري . وظل بها خمس سنوات

بنا ١ فرار بين كدح بحدافه
المشوية من قسب حني سبي به سدا
المدسة ثم انشغف لاسر في القاهرة
عام ١٩٢٥ وبقيت بين حبه حوا
والحبيه وجيرد حن كمن امدرسه
المعدسة شادية . وحصل عن بشارب
عام ١٩٣٠ تقريرا بدأ الرسم بالدرسه
منالرا بالاسناد يوسف المعني مدرس الرسم
بالدرسه . كان كامن يتردد على قريته
ويرسم المناظر الطبيعية ثم دخل كنيه
بعبه بصوري . وظل بها خمس سنوات



سليمان دالي

二五

بهيئة الإذاعة البريطانية ، وتخبى فيها
عودة الحريي الى الحياة واقامه في سن
عن نشاط كامل اسياسي يقو ثقيقه
حسن « كان كاس ثوريا بشكل عام . لم
يضم لى جماعة الخبز وحرية بينما شارك
في تأسيس جبهة الفن والحرية :

عبر رئيس يونان عن كمال التلمساني
للفتن التشكيلي عام ١٩٤٢ قائلا :
« قد يكون التلمساني ممثلا لكتفه
مجلس اشعر في دوره وتشعبت به دمرة
دشجنت به اعصابه وممغنض به قلبه
ودمه

« وقد نرى في صورة التلساني زرقا
انساء وخضرة للحقول وحمرة الورود ،
لكن نسمه وبلحوق وبلورود ولخمرة
ولخضرة وبلوزقة في صورة معاني غير تبت
امعاني لتي يراه الخارجون للزمنة
عياهم ايم الجمع او ايام الاحد .

« هذه الوجوه الكلية لمحدودة . وهذه
لاجسام المقتنه لوعة المحاطة بهالة من
الأسود ، وهذه العيون التي مارالت تلعب
بشرر التمرد مع شدة الإعياء وهذه الشعور
الشريفة بين عواصف الحيرة ولقلق
ولثورة . ثم هذه العزوف المكبوتة اسجينة
وسط العظام المشدودة . والأصابع المتوردة
ثم هذه الآدمي التي رغم قيمتها تحبص في
ركابها ببريق حد من الضوء ساقفه
هذا في تقابله به جسد هام خارج به
صور لتبسماني وقد لا تبعدنا بالمقابلة .
ولكن امسجاة تصبغنا ففجس حلال
اعصابنا أصداءها تتابع حلقة بعد حلقة
حتى تصل ان قررة الأحشاء

غزارة الانعام لروحى

هذه هي جو لوحات ورسوم كاس
التعبير، كك غير عنه رسمين يوم
وله علاقة باسميه في الرسم : انه يعتمد
بالفعل على تأثير صدمة . وعلى التعبير
من الواقع من خلال السويالية ، لهذا فهو

يحطم النسب المعتادة ويدخل في الخيال . يقول اتين مريل عن ميداع كرس السرياني : « إن الخواطر التي تجتاز تصفية التلمساني وتتكبد فيها ذكرياته المخرونة من لصور هي نصب الخواطر التي اوجعت للكتاب ساسي الاشريقية أفتحتهم المثيرة وحنانهم مردانة بالورود الحمراء التي تدعي لصدور لثقة بها وتقدمي الخواصر لربعة الحقائق . ودمى اعيون ايتية من روية النهار لا يستطيع الانسان أن يحب تصوير ذاته فقط . ويرفض الاعتراف بدمى بخوفه التي لا تعد على الحقيقة عن كينها . لا اما ردها سيد حر مخفك هو صور التمساني سي ربه فيها غرابة الالهيم الروحي . ورسد امني تستحق لتقدير . وعلى الرغم من ابتلاء صوره بعناصر الهدم والتخبط فان لقيم

يبدو كما لو انهم يدعون انهم
 استخدموا عدد ٤٠٠٠ و٤٠٠٠٠
 حتى انهم يدينون على انهم
 انهم انهم انهم انهم انهم
 التي يترددون انهم انهم انهم
 معلومة من النسخة لثلاث الاف
 مجلة لعدد ١٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠
 يتصور انهم انهم انهم انهم
 من يقول

هذا سمع بقى . افرته ، لا بد له
ما أن يقرب من التلمساني بحرفيته الكاملة
دون أى تحفظ - أو يرفضه على الإطلاق .
فمن علاماته ضعف أو تدبر سخيف
مستحيز ضرورة لازمة . رافق نفسه يقرب
من التلمساني ماداً لأنه يوصل إلينا في
هذه الملحمة السابعة من ناحية عواطف
سبغى ، ثم حرجه من صفات الرمن المد
تعتز به لأن من حفاظه المتواصلة من
الآلام والتشذجات بن جحيمة وظيفته
ونظره من كل هذا تتكون سلسلة مؤكدة
وثيقة انصلة بحقيقة تامة تحاول لشياعين
بحيثها ابعادها عد طيلة الحياة وحسن
ساعة الموت ، اتد نجد انفسا في هذا الفن
لانه مبدع من روح مجردة مطلقه . . هذا
الذي يعرف كيف يخترق قلوبهم يهدى

في مزرعة ما بقي منها ، إن كان ثمة ما
بقي

العمل في خدمة المجتمع

نصف ابي ازار كان انتمائي بانه
 ولد من تجرد وثلين قوة الحرب العبية
 الأولى. تظهر أعماله الأولى المعجزة
 بجواش فنا عتيق : وحسنا سراي
 تسمى بالآوس وحسب صدمه تعرفت
 الشجرت وحرب سب ورميت
 الوعية الحية بالرمه اوفته .

كرد التخليص في ثقبه يثرو العباد
بدمه والاشكال المبرقة والحطوط الحزينة
الصاحبة هي الصور الوحيدة التي يصيب
مضى انشغال عالم غير متجاسس تعيش فيه
السماسة مشوطة

عريب أن يتوقف التلمسي عن الرسم
عندما خفت كمية الرسم وازدحام الألوان
في لوحاته وبد يمثل لقواعد الجوهرة
تجريب بيبي - مع الاحتفاظ تمام يحسه
العاقل ، وتصميمه لشكل مؤثر للجروح
الإنسانية لكن يبدو أن التناقضات التي
وقع فيها كانت تحتم تلك الهجره سي
حسنت تخصصاته في نفس الوقت ، فبينما
وقف في صف الموراليه يدافع عنها محذولا
الرسم بألسنيها ، كان ينادي « الفن في
خدمة المجتمع » ، ولسمريايه تقول بأن
الفن ليس خادما لأي شيء وكان يهاجم
نفس التجريدي = مثلبا هاجم كاندينكي
لأن صوره مسيويه في تأثيرها لأي صوره من
بصور التي تتبع طريق عزلة لفنان ، عن
لحيه ومجتمع . مجرد مسحات جميله
من لأوان وعريب مسرر بخصه ولأن كتاب
ولاحده حتى حالها اميحه المشره
بكنوع ، ولانكس مباشر بحياة
الارتطام ، وهذا الكلام هو نفس ه تدني
به الواقعيه الاجتماعيه ، وكان السريانيون
س هذه لطريه

وهكذا، كن لابد أن يفتقل كامل
التمسني إلى المينما ومخرج السوق
سوداء

سید عریبہ

قصة السيربالية في الوطن العربي

من هنا بدأت... وهذه هي بياناتها الكثيرة!

بقلم: سمير غريب

- أول هدف عنه سيرباليون هو الدفاع عن الحرية
- مجموعة من الشباب تطلق على نفسها اسم جماعة العن المحط
- مؤسس السيربالية العربية يهاجر إلى باريس ويموت فيها

د. أحمد مكي





من أعمال انجي أفلاطون

ولد جورج حنين بالقاهرة في ٣٠ يناير ١٩١٦ واتاحت له ظروف حياته مع والده صادق حنين مائتا وثلاثة عشر سنة في عدة دول أوربية حيث عمل والده سفيرا لمصر في إيطاليا وأستراليا ، ودراسة جورج في جامعة السربون الفرنسية ، أتاح له هذا أن يجيد اللغات الفرنسية والإيطالية والإنجليزية والعربية ، وانغمس في دراسة لفكر العربي ، كما أتاح له التعرف على الرواد السرياليين في فرنسا ، وإقامة علاقات صداقة وثقافة معهم وبالأخص مع أندريه برنتون – الأب الروحي للسريالية – واشترك معهم في تنظيماتهم ونشاطاتهم ، كان نشاطه في القاهرة على

تأسيس الجماعة السريالية على مصر رسميا في ٩ يناير عام ١٩٣٩ ، عندما كون جورج حنين مع بعض صداقاته جمعية (الفن و الحرية) التي جاء في قرارتها تأسيسها على تكوين (الديماغوج عن حرية الفن والثقافة ، ونشر المؤلفات الحديثة واللغة المحاصرات ، وانقاذ التشاؤم المصري على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية في العالم) .
لذا سمي ندائه ، مؤكدا على الدور الرائد الذي قام به جورج حنين في تكوين ونشاط الجماعة التي تحولت إلى حركة غنية بتشاطعاتها وبأثيرها ، وكذلك على دور نقاد وأسلاف والكاتب رمسيس بومان ،



الثقوية - وطلب رسميين على الاشتراك في معارض صالون القاهرة التي كانت تقيمها جمعية محبي الفنون الجميلة من ٣٣ - ١٩٢٨ . وفي ١٩٣٥ بدأ اتصاله بجماعة (الدعاية الفنية) وشارك في معرضها الجماعي . كما نظرت له كتابه الأول الذي أثار ضجة كبيرة (غنية ابرسام المصري) نشر فيه بالسريرية ، كما وقع

مع زملائه الفنانين (يحيى الفن المنحط) عام ١٩٣٨ ، وفي نهاية أبريل ١٩٤٧ غادر رسميين يونان مصر ليستقر في باريس تسع سنوات عمل خلالها سكرتيراً لتحرير القسم العربي بالإذاعة الفرنسية واشترك في المعارض الدولية للسريرية في أوروبا . وعاد الى مصر عام ١٩٥٦ بعد أن

طردته الإدارة الفرنسية لرفضه ادعاءه بجانس شد مصر خلال العدوان الثلاثي - ترجم عدة مؤلفات (رواية الحب الأول) لتورجيف و (قصة الفن الحديث) لسلاوة ميومير (وكالمجولا) لاثير كامبي - ثم حصل على محبة تفرغ استمرت ست سنوات حتى وفاته في نهاية ١٩٦٦ .

كانت السنوات الخمس الأولى هي مرحلة التوجه في الحركة السريرية المصرية ، وإن كن جورج حين بدأ يمد لها من منتصف الثلاثينات بحضوراته ومقالاته . وبدأ نشاط الحركة يكتف تدريجياً منذ منتصف الأربعينيات ، حتى توقفت بحلول

مؤسسها الى مؤلف قصة وفكرية مختلفة . بالإضافة الى هجرة رسميين يونان الى باريس وعودته . ثم هجرة جورج حين رى فرنسا والتي لم يعد منها .

وقد صدرت جموعة السريالية (الفن والحركة) مجلة التطور الشهيرة باللغة العربية والتي توقفت عن الصدور بعد سبعة أعداد وكان العدد الأول منها قد صدر في يناير عام ١٩٤٠ ورأس تحريرها أمور كامل . كما شارك السرياليون في تأسيس وتحرير

جريدة (دون كيشوت) الأسبوعية بالفرنسية ، وصدر العدد الأول منها في ديسمبر ١٩٣٩ . وتوقفت أيضاً بعد فترة قصيرة . وبمدها شاركوا في تحرير (المجلة الجديدة) التي كان يصدرها سلامة موسى وتولى رسميين يومان رئاسة تحريرها .

وفي كل هذه المطبوعات - بالإضافة الى المنشورات وكالتجارات المعارض لجمعية نو الفردية - وضحت الجماعة وجهة نظرها في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية . كما نجد فيها ما يمثل ادراعاتهم الأدبية والفنية . وسوف نقتصر فيما يلي على ابداهم التشكيلي .

صلة تسميق وتعاون مع مناصب الرسميين في فرنسا ووجهاء أخرى من العالم مثل سيجكا وانجلترا والولايات المتحدة الأمريكية ، وان جاءت بداية هذا النشاط في مصر متأخرة ١٦ عاماً عن صدور الميثاق السريالي لأول في باريس

بعد جورج حين دوراً هاماً في تأسيس وتنشيط الحركة في مصر مع الفنانين رسميين يونان وفؤاد كامل وكامل التمساني . وكانوا يمتلكون مؤهبة اكتانة بجانب مهبة الرسم . ونظراً لأن مصر وقتذاك كانت بها جاليات اجنبية ملحوظة وكذلك اليهود المصريين والاجانب .

لقد وجد فيها السرياليون أرضاً خصبة لنشاطهم ، ودخل الحركة جانب مثل الفنان الايطالي انجيلودي رير الذي كان لاجئاً الى مصر من الفاشية الايطالية ، والبنطاري آرث دي ممتش ، بالإضافة الى عدد من المقيمين

انضم جورج حينئذ الى جماعة (المحاربين) من الدخلاء بالسرياليون ، وشارك في الكتبة في مجتهدار بيفور) الشهيرة باللغة الفرنسية كما شارك في مدواتها ونشاط جماعية (مجمع) للقاعة الفرنسية في مصر . وفي نفس الوقت كان يكتب في عدد من المجلات الفرنسية والانجليزية والأمريكية . وفي القاهرة أسس منشورات : (ماس) و (حصنة ارم)

أصدر جورج حينئذ في نوفمبر ١٩٣٨ أول دواويده (لا معقولة الوجوه) مزيماً برسوم لكامل التمساني ، كما أصدر عامي ٤٤ - ١٩٤٥ كتيب : [من أجل وهي جديد] - (من امت يا سيد اراجون) . (مكانة العرب) . وأصدر بعد ذلك (المختار) ،

(صورتان) ، (شارة الى كافكا) . (العنية الممنوعة) . كتب عام ١٩٦٧ مقدمة كتاب (انطولوجيا الادب لعربي المعاصر) . كما شارك في كتابته (الاشكولوجيا السياسية الصغيرة) التي ظهرت عام ١٩٦٩ . وقد عمل في سمواته الأخيرة مديراً لتحرير مجلة (جون افريك) ورئيساً لقسم التحقيقات في مجلة (الاكسبريس) الاسبوعيتين .

بعد وفاته ليل ١٧ - ١٨ يوليو ١٩٧٣ ، بعد سموات من صراعه مع سرطان امته . نظرت زوجته السيدة الفاتل لعلايلي المشهورة باسم بولا . عدة مؤلفات له بالفرنسية : (ملاحظات على بلد لا جدوى منه) ، (العلاقة الأشد اظلاماً) ، (الروح الضاربة)

اما رسميين يونان فقد ولد في اديرة فقيرة بمدينة الخنا عدم ١٩١٣ توفي والده وهو في الخامسة عشرة من عمره وكان اكبر اخوته الأربعة . دخل علم ١٩٢٩ مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وتركها عام ١٩٣٣ لهذا العمل في تدريس الرسم في مدارس



د. محمد حسن سعد و عاكسة - د. علي بن عبد الوكيل - جويديج - كاسين - د. كاسين وإرملة وسميس يونس وابنته سالي

رؤيه للفن واسريانيه

كان الفن التشكيلي يمر بحالات التي عملت فيها الحركة لسريالية المصرية . فيه مخطط النظري بالعمل ، او تجد مفكراتهم مجالا حيا للتطبيق . وفيه احتكاك بالجمهور والتفاعل مع ربود فعله

انتمطين مجده في مقالات الفنانين والكتاب اعضاء الجماعة ، وبخاصة في المجالات التي اصدروها او شربكو في تحريرها ، علما تجده في كتابات معارضهم والنظيق مجده في المعارض الخمسة اجماعية التي اقاموها او في المعارض الفردية لاعضاءها وفي التاليف والتظهير - او النقد - او الممارسة العنصر يصطدم القراء والمشاهدون براء واداعات جديدة غير متفكة الصلة بما كان يجري من دلائهم في اوروبا

كتب كامل التمسلي مقالة (بحر في حرم) مدونها بفقرة دالة من برارد هولاندو : (كل راحة ومعدة في الحياة الجديدة وبند

في ادهان رجال شذوا عن العرف والمألوف يصطليح عليه ، واوجدوا بالرغم من الاضطهاد والمعارضة قريبا جديدا اصلي فلاثياء . يمسى العالم عند الدلائل المتورقة .. لكنه يشيد هياكل الاكلود نهامسي التاليف المالحين) .

بدا التمسلي بالكاء على الاملا اني ذلك الرئيس الذي يعيش فيه المجتمع الذي مفكر الى امور عديدة منها : (من حرم عميق) . اندي (يعبر بوضوح عن مركز الفرد واماله واحلامه والامه المادية ولروحية) . وهو (مسي على هيككل صلب من المعرفة الدقية بالحقيقة النفسية) . وهو (صوري لكن يقرب نفسياتيا من فهم حقيقة معضلات المجتمع ليثري وتطوراته لنفسه) . هكذا يبدو كامل التمسلي (طليبا عند) كما يو كان يحدث عن معادلات طسة . الا ان حد شان التظهير لذي يبدو عادية كثر قلندا من الممارسة للممارسة قابونها الذي لا يطاله لتطبيق . وهو قنويون الممارسة) . الا ان اهم ان هذا الفن الحر (يعبر عن رغبتنا وحقوقنا في الحلم والخيال المنطلق بالحرر دون تقيد

بالمكان او بالزمن) .

كامل التمسلي يستخدم تعبير الفن الحر دلالة على الفن اسريالي ، كما استخدمه اخرون . ويوضح العلاقة بين هذا الفن الحر وابحث فرويد في التحليل النفسي . فقد قال فرويد بان الفن مقهور مخونلي لطاقت الفلمن وغروره ، وتحليل امكانيات الخيال عند الفنان واستعماله لها ونظر التمسلي ان جماعة (السرياليزم) اول من احدث ماركشاشات فرويد فيم اسجته ونضرب مثلا بعمل المصور اسريالي (مول دلفو) .

هذا الفن الحر - بقول كامل التمسلي - (يعيد كل المد عن الفنون التي عرفناها في الماضي ، الا انه يستقي من فن الماضي : (بيروني كوزيمو) . و(لوكاس كارناخ) . دون توضيح المقصود بالاصط من (فن الماضي) لان لود اثره في (لاستقراءات)

بعد هذا الموصيخ العام - او القاعدة ينتقل كامل التمسلي للتطبيق على مصر ، فيهاجم ايجيل الاول والثاني من الفنانين المصريين الذين سافروا لبتلقوا الفن في

الصادق العميق والشعور المزهف والذائل الدقيق في عالم قلبه وجدائه ، وهو الوحيد الذي نجح بدرجة ما في خلق انجو الشعري في صوره .. الجوز الذي يتخلله مسيح من العتمة والظلام خلد الخطوط في الزايف صاغها حسه من عواطفه التي وجدت في النون والصورة من امال حياتها وامانيها مالم تجده في المجتمع تحت ظلم الوجود وقسوة الاوضاع .. والكثير من صور سعيد يعالج لحلم بدرجة مخلفة نقلها التقاليد ولا يجد فيها لناس من الغصاصة شيئا كثيرا)

هذه هي المعايير الفنية التي يحاكم بها كامل القلماسي لفنانين المصريين ، وعندما يطبق هذه المعايير على لوحات محمود سعيد - مع المحفظات التي ذكرها من قبل - هما (لدعوة الى السفر) و (ذات الجد تل الذهبية) يجد فيها : (الصورة النافذة لحياتنا الفريية المكتوبة ، الابتسامة التي تكهرب انجو الميثولوجي في هاتين الصورتين ، ونسقل في رفق بين (النشطاء الجيلي) التي تلصق من الطرات لذي التي خلعت بها الفتاة ودعوة هذا الترفيع المجهول الى سفر بعيد ، هذا السفر الذي تسع مداه المرأة منذ زمن طويل ونستظفه لرفيق المجهول منذ زمن اطول ، هو حلم خالد من احلام محمود سعيد نفسه .. ان هذه الصورة هي سعيد بلحمه ودمه ، هي انت نفسك ونحن جميعا منك .. في كل صورة من صوره لاند وان ثرى شراعا او دقة مركب يسير ، الى اين تصوير كل هذه النفس ذات اشراق القوي المستدير الملى بالهواء كانه جزء من جسد امرأة ؟) .

يسفر ما سبق عن سمات اسلوب كامل القلماسي في النقد التشكيلي بالغة العربية ، إلا انما سيتناول ذلك الحاص بالتفصيل فيما بعد . ومع ذلك فلم يصل محمود سعيد الى ارضي الكامل عنه من كامل القلماسي . لان سعيد (لم تنقاد له الحياة الصعبة ولم يترك برجه المعجى الى العوالم المجهولة والوجود التفسه) ورواته عالج هذه العوالم (لاصاب من المجد في قلبه الشيء الكثير) . فهو - اي محمود سعيد - (لا يقل مقدرة عن ليوناردو دافشي ولا تفهم في حسه ورقة شعوره عن بول ديكلو) .

عندما ينتقل كامل القلماسي للحديث عن مختار يوضح معيارا اخر برياليا في الفن لتشكلى هو عدم النقد بالقومدة في الفن - (القوى ما أنتج مختار هي تصافيه (القبولة) و (رياح القلماسين) و (بحر



نرجس في ثياب حمراء

هما يدخل كامل القلماسي في شكل من اشكال مصير السريالية فهو يعدج يوسف العفيفي (لانه نجح في تكوين المدرسة الجديدة من الفنانين الشبان الاجراء) ويعدج محمود سعيد وناجي لاهما (عصاميين لم يدخل ذل الاكاديميات في تكوينهما) . ورغم ما يصنف محمود سعيد (من رجال المدرسة القديمة) الا انه (الوحيد بينهم الذي استبعد ان يهو عن داخلية نفسه بطريقة بها الكثير من الاحساس

اوربا فوقف كل منهم (موقف الضعيف المحقر امام القوي السائد ، واخذ الاول ينقل من الناس صوره ومقلده ، ثم عاد بعد سنين من ذل النسخ وهوان التقليد الى يده يرسم من مناظر مصر تلك التي اوجتها له السنوات تطويرة التي قضاه في النسخ والتقليد ، سجين المتخلف ، حبيس الاكاديميات) .

إلا انه يستثنى من هؤلاء المعيد (المصور) راغب عياد (ولحات) مختار .



كانت أعمال الفنان رئيس يونان ثورة عبرة على الجبال والبطق

الحميم) لأنه ترك نفسه على سجيئتها وقل من غلواء التأثير المطلق بالفن، فرعونى . فتمثال (المملوكة) قطعة ناصحة هي فيه لا لأنه مصري في موضوعه أو محس في صياغته بل لأن فيه الشيء الكثير من الشعور بالعائلة الإنسانية)

إن اللجوء إلى الماضي البعيد يعتبر - طبقاً لجورج حين - تقهقراً وهروباً أمام (الحقائق التاريخية المملوكة) التي يعيشها والتي (توحى لكل فرد رغبة شديدة للهروب منها) - إذن يكي طرح من هذا المارق بطريق انساني لا بد لنا من (حاسة اليأس) ليس اليأس الذي حال وسطاً راكداً ، حيث يطفوا لأبد خيال الضعفاء - قال اليأس لا يستقر اليأس جرف اليأس اليأس يندحم الأبواب اليأس يصدع العبد اليأس هو العاصفة التي من ورائها تملئ عوالم الخلاص العظيمة) - عن طريق (حاسة اليأس) القيامة هذه يؤكد جورج حين أن السرمالية (متشعبة وسط التخريب) والجماعات السرمالية - وقفها - تواصل (جهاداً لا هوادة فيه ضد الحفاظ و... الخدم المنظم لجميع الأدهان) .

المعارض الجماعية

حاول السرياليون المصريون ترجمة كل هذه الآراء النظرية عملية من خلال المعارض الجماعية الخمسة ومعارض أخرى فردية

الجم المعرض الجماعي الأول في فبراير ١٩٤٠ في قاعة النيل ببيداس سليمان باشا - طلعت حرب حالياً - بالقاهرة . وقد أطلقوا على المعارض الجماعية اسم (الفن المستقل) وذلك التزاماً - بوجهة - مبيان بريون - ترويسكي وعموانه (مخوفن حر مستقل) - كما نجد بعضهم يستخدم تعبير (الفن الحر) أيضاً .

جاء المعرض الأول تصبراً عن المصادفة (يجب أن تكون صعباً لقنوات هائلة ضخمة نعت على لهول . وهي أيضاً التي يجعل سره الفنان الحر وحده) . وعن (إعادة الحرية للفنان السجين وإعادة الرقعة بكل ما بها من قوة ، وإعادة لجموع بقوته الفائلة إلى الأشياء .. وكل هذا لا يسمى عملاً سليماً) .

لذا فقد صمموا صالات العرض بلشكل حربة وغريبة على الوسط انتكسلي في مصر . (أقاموا (حجرة المعاملات السدنة) ، بلف في أوبها (التماعر القليل) من تصميم جورج حين وهذه أول وآخر مرة يشترك

هذا المعرض بنفسه مطلقاً من الدين أبو غاري : (كان هذا المعرض ثورة عارمة على النظام والجمال واسطق . رأينا الرجال التي صاغتها حكمة صناع الكلاسيكية . وأحاطتها رومانسية ناجي بالمعاد وتماثل انكسار تحول عند رمسيس يونان إلى رجال عظم غريب رعت لغة النساء كالأشجار الجوفاء ، والوجوه حطام بشرى . كأنها مقاطع من أرض الموت الخراب . وشهدنا موضوع عروس النيل الذي أدخله

فهد جورج معص في . يعمل عتق لشاعر الكثير العاجي في الم قاتل نحو كتفه المحدث الذي اختفى خلال طيات القماش . على جسده تالزت المخلوقات الصغيرة المتعددة من العشر . وتناثرت في جنات الحارة (بمازج خشية علت أجسادها الأحجار رمزاً لكل رمز ما يصاحبه من صور وخيال ، وعن تلك الرموز بنيت التأثيرات النفسية التي أرادها الفنان من وراء تلك الأعمال) . بعد أكثر من اثنتي عشرة سنة من



وجورج حنين . بينما وقف شبانون وكتاب آخرون - ممبرون ولكن قلة بجانب المفكرة . كتب محمد صادق : « إن الافتتاح كان ناجحاً بشكل مرضي . بحيث يقدر أن الجمهور الطامش اهتد بهذا المعرض وهو الذي تعود على نظر الأكاديمي الأكثر اصطفاً ، لذا يجب أن مهتد بحرارة الاستاد جورج حنين منشط هذه الجماعة من شباب »

شارك في المعرض الأول واستأجر جورج حنين برصبيس يوتان وكامل بنفسماني وفؤاد كامل وعابدة شحاتة وصديق محمد من المصريين ، واستحوذ دي رير من الاجانب ، بالإضافة الى مشاركة محمود سعيد كضيف شرف من جين الرواد نظراً للاعتراف الذي اوضحها كامل بنفسماني من قبل . في المعرض الثاني زاد عدد المشتركين ، فحصلوا على ادين ستركو في المعرض الأول - باسطنبول محمود سعيد - بعد ازدياد عدد الفنانين الاجانب والمصريين مثل ريمون امير ، لوران مارسيل ساليانيس ، آريك دي ثومش والاسمات والدار ، توبالان ، بهمان ، ديم ايبي ، فراهاسيا باروخ ، محمد ابو ، وابو خليل لطفي بندان المصري . وقد ضم المعرض اناسي لأول مرة قسماً للتصوير الفوتوغرافي جاء المعرض انساني لفرصة أخرى لتأكيد الاسس التي يعمل عليها جماعة الفن والحرية . وقد تضمن كتالوج هذا المعرض بياناً (الفن الحر في مصر) جاء فيه ان هناك اسساً ثلاثة لكي يقوم الفن الحر برسائله في مصر ، هي : ١- لود على موجه التصوير الكلاسيكي لحافظ ، ٢- الثورة التعجب في ادهان لجماهير لانه كثيراً ما يكون مقدمة لامارة لوعي البصري ، ووسط نشاط الفنانين لشبان في مصر بالان احدث

الفن المستقل

ومن أجل تحقيق هذه الاهداف استمرت جماعة الفن والحرية في اقامة

في المكان منذ ساعات ، ايادي سوداء مشدودة على الحوبط تشير الى باب مفتوح يفر منه ليهت شديد لموسيقى من القم . في داخل ارواج ترقص ، كان ابروار يدورون وقت الافتتاح في انحاء المعرض ويتساءلون هل الافتتاح هذا ؟

يصف جيون باستنا المعرض بأنه : (مناحة يريد أن تعرف نهايتها) ، بينما وصفه رسام ايطالي اسمه (تراشير) (كانت لوحات معلقة على حوائط متعصية بطريقة مزينة) . (هنا وهناك علفت ريدات من شريط لصق سوداء ، وبعض لصق علفت بمقاييد غسيل على حبل مطبقة) . وهذا الرسام ايطالي هو اطراف من وصف معرض ، فمصنف في توكم : (هذا وهناك رابطة خستلة من حبل وصحف مقطعة في قصصهم لا معنى لها) . (عسى انزل بالنسبة بقدرة على وتلك هناك بعض رسوم هيبانية للاسرة شجاعة ، على حائط لته تبت اقدمة بصحبة عمها ابو خليل لطفي . مشاركات وممنس يوتان عملة على مجموعة من اجراء تشرحية تشبه الهراوات . عندما رايت قمتاشا نظيفاً وقصاصة رزق معلقة في مسمار قلت لرافقي ان هذا تحت يارن كلب يطارد حصاناً وقد احبوا بمطولية هذا القصور ويتصور هذا الرسام ايطالي انه لو اعطيت خامت ومواد (ولية لارمة لصنع سيرة الى هؤلاء الفنانين اسرائيليين فسوف يعززون الاسلاك الداخلية ويضعفون الاطارات وجهاز الترميد فوق سطحها ، ويرى ان هذا سيكون ملائماً تماماً للوحاتهم) .

وهكذا فتلجج على المفكرة لتسريالية لا تاني فقط من المصريين المدفوس بها ، وانما أيضاً من هؤلاء الاجانب الذين بدت الحركة الحديثة في ارضهم وبالأخص الفنانين منهم . فقد كان جيون باستنا الصوت السيئة على المشوكين في المعرض الثاني وحكم عليهم بانهم لم يأخذوا المعرض جدية على الرغم من التعجب والتقني الذي غلبه منظمه سامبيني

مختار زريعة لاداع جمال مصري تامض بالحياة يتحول عند كامل التمساني اس هياكل عضمية شريكة في اعماق لا قرار لها . كذلك أيضاً كان احتجاج فؤاد كامل في لوحاته الثورية ، وكان ذلك الخليط من اسماء اجنبية واسماء مصرية اختلت اجتمعوا حول هذه الفرقة ووجدوا عند ذات الجداول لمحمود سعيد تلك الابوة الوجدانية السافرة التي طالعوا ملاصق منها في لوحات بول ديلفو فجعلوا منها مركز المعاج وسط اعمالهم التي لم تزل من كثير من الافعال (كثير من الافعال) . نعم قال بك

(خروج أيضاً - لكن هذا المعرض كان الاعلان الاول الكبير عن ثورة الصرايس المصريين على مجتمعهم ووسائله الفنية .. يجعل من المضمون اهم بكثير من يحدد من الشكل ، والاعداء الذين قهروا على التواكل بهم هذا المضمون اكثر بكثير من الشكل الذي اتخذوه ذريعة اساسية لهجوم عليهم ، فيما يتعلق بالشكل نفسه فلفد كانوا جميعاً في ذلك الوقت تحت عمر الثلاثين ، وعدد كبير منهم تحت الخامسة والعشرين ، وكان اصامهم الوقت للوضوح الشكلي ، وقد حدث .. واصبح رسمبيس يوتان وفؤاد كامل اسفذة رواداً لاجيال تالية من الفنانين التشكيليين المصريين . نجح المعرض الاول في اثاره ضجة كبرى . فقد بدت الدعوات التي ورعت جواني ١٠ آلاف دعوة كبر مشرذات مرة وان كمت أفك في هذا الرقم . وكانت المنشرات تخرج داخل هذا المعرض والمعارض التالية باعداد كثيرة لاجذاب اكثر عدد ممكن من الشباب الخلف . ونشر رسمبيس يوتان في احدى تلك المنشرات الجزء الاكبر من ترجمته ل (فصل في الجحيم) لرامبو ، وكان عنوان هذه الترجمة (مزلنا في المعصية) .

صمم المعرض الثاني - في العام التالي - على هيئة ممر غامض في معنى ضخم سم منظمه بالطلاء ، تماثلت هما وهناك اواس مطلية بالجير نوصح ان العمل توقف



محمودة ، فدي ، سرياحين ، شعير ، خير محمد ، علي ، عبد الوهاب ، عبد الله ، عبد الحليم ، يحيى ، خديجة ، سليم ، ووحيد ، الشافعي

الجماعة المصرية ، وبهذا تكون الجماعة قد ربطت في مشاطة فنانين مصريين واجانب وعرب ، تحفقا لما اعلمته من اهداف . وصفت حريدة (البراق) لعمالية هذا المعرض : (في المعرض الحالي للجماعة رسوم رقيقة ومائية وشمسية مركبة وتمثيل واقعية (مأسك) تنطق عن هذه الروح الذي يعتمد في معقله على مذهبي التحليل النفسي والاقتصادي ، وموضوعات هذه الدراسة في انكسار الطبقات بعامية أو من سموم (بالصعدين) ويستند ثلاثة هذه الدراسة عن موضوعات الطبقات الخاصة بمقاصفها الفاخرة وثوبها ويدخلها . ومن اروع ما عرض في المعرض الحالي صورة لكاسين يتناول طعامهم في اثرو ، ولكن الرسم بالوانه القليلة استطاع ان يبرر قوم العريضة الكامنة في اجسام هؤلاء الناس وقربهم . وفي زاوية اخرى من المعرض نجد صورة رائعة حقا للقناة قد حاصرتها الاوضاع لاجتماعية فنهشت صدرها دهب

خوابهم الذين اصابتهم سياسة الفاشية وكان لهذا اثير مكهر ، فمن كان قد كف منهم عن العمل علا الى جهودهم نشاط اعظم ومن اولف بحثه الشخصي ولفح من الفن بما وصل اليه ، بحث من جديد واستأنف طوافه المنتج ، ومن ضاعت ثقته في رسالة الفن الاجمعية رجعت اليه قوية مدعمة .

عادت صور محمود سعيد للظهور في معارض الجماعة ، بالإضافة الى اشتراك راتب صدور راتب خليل لطفي واعضاء الجماعة من الفنانين التشكيليين . مشرب المحلة الجديدة قبل الافتتاح المعرض الثالث الجماعي تقول : (ان لهذا المعرض قيمة استثنائية ، انه سمعنا لأول مرة اعمال بعض كبار فنانين سوريا وبنان ، وهذه ظاهرة جديدة سارة لارتباط فنانين البلدين الشقيقين ، واما نجد هؤلاء اتجاههم نحو اصديقاتهم في مصر) . وهذه أول اشارة الى اشتراك فنانين من بلاد عربية اخرى في نشاط

المعارض الجماعية (الفن المستقل) فالقاسم المعرض للسياطات في فندو اكونتنتال بالعاصمة من يوم الخميس ٢١ حتى السبت ٣٠ مايو ١٩٤٧ ، بهذه المناسبة يكتب جورج حنين مقالا موقعا بالحرفين الاولين من اسمه بعنوان (رسالة الفن لحن) ، فلفهم منها ان جورج حنين يرى جماعة الفن وانحرية التي قامت بها (طبعة شعابت الفن) احدى الجماعات التي تكونت (فيما يقى من البلاد لائمة) ، (لأجاء ما قتل في البلاد الأولى بفعل الايدي الفاشية) ويقصد بقبيلاد الأولى اسلاف التي ضيرت من لتقم الرجعية في اورنا وعلى رأسها الفارية الانسية التي سددت ضربة الى (عناصر الفن المتجدد) لأن (سياسة الفاشية معارضة - منظمة المراسمها - بكل خيال ولكل حلم ولكل مراح ولكل صراحة) . كل رد الفعل على هذه لنظم وتلك السياسة بشوء إعمار نفساني ته ديد منظم يقهر فنانى العالم المتخصصين مع

والرواية فوق ذلك وحدة فنية متماكة. فالكاتب لا يفرض على روايته المعنى الذي خرجت به منها، ولكن المعنى يبدو نتيجة حتمية لتطور الحادث. فهو لا يوقف سير الحادث لكي يقول: رأيته فيها يحدث، ولكن هذا يتخذ شكل الحوار أو شكل الحدث. وهو لا يفتعل الصدفة لكي يؤكد هذا المعنى. فبين الدائرتين في الرواية توجد تلك الرابطة الوثيقة: فالمتنظر الخلفي يبرز الشخصيات في انسجامها أو في تعارضها، والحوادث تعرض نفسها على ادراك الشخصيات - وعمل القارئ أيضا - لكي يخرجوا جميعا بتلك النتيجة التي وصلنا إليها. وما يؤكد علم تدخل الكاتب في سير الحادث هو ذلك الصدق الذي يتميز به في سرده لتاريخ في غير ما تعصب أو تحيز، وإنما في فهم انساني عميق يلمس كل البشر في عصرنا المضطرب.

أمين الميوطي

من ذلك يتضح لنا أن الشخصيات في رواية أولدريدج ترمز إلى أبعد من مجرد كياناتها. فأولدريدج يقول في مقدمة كتابه إن محاولة اغتيال رئيس الجمهورية التي صورها ليست حقيقة واقعة بالرغم من أن مثل تلك المحاولات قد وقعت فعلا. وهذا يلقي ضوئا على أسلوب الكاتب، إذ تدبّر أن محاولة الاغتيال ليست حقيقة وإنما هي رمز مجسم تيارات مختلفة واتجاهات متباينة. والحوادث التاريخية حقيقة واقعة، ولكن الكاتب لا يمكنه بتصويرها كؤرخ وإنما يصور فيها كل التيارات السياسية المختلفة وهي ترتطم بعضها ببعض فيخلق للانسان شككا دائما ومخاوف دائمة، وتثير العنف الذي لا يبنى أن يسود مجتمعا بشريا. وسكوت وكوارتيرمين وحكيم وسام وهيلين وغيرهم شخصيات حية تتحرك وتحس وتفكر وتعمل. ولكنها مع ذلك لا تمثل مجرد كيانات وإنما ترمز إلى نفس هذه التيارات والاتجاهات.

قصة تطور المسرح

The Seven Ages of the Theatre Richard Southern

Faber & Faber. 86s.

المقدّم السادس من القرن العشرين، فإذا بنا نحيا أحداث حاضره المسرح ونراها ماثلة أمامنا ملء السمع والبصر. ويحيط الكتاب أيضا بتجارب دعاة التجديد التي ترى في جموده على أوضاع معينة وأدا لحريته، فهذه الأوضاع في مستهل أمرها دعت حاجة التطور إليها، ولكنها ما لبثت أن أصبحت حبر عثره في طريقه، وأصبحت إزالتها ضرورة لا متوقعة عنها لرد المسرح إلى نصافته وهفتوان قوته. ولا يقل أن يتطور المسرح دون أن يستجيب ذلك تطور في أساليب العرض المسرحية وفي شكل ملعب التمثيل نفسه، حتى يتأتى للمسرح أن يفسح، فيخلق بلغة العصر، إذ لكل عصر مسرحه الخاص به الذي يشهد كيانه منه ويتجاوب معه. والكتاب إذ

الذين يقع هوى المسرح في نفوسهم لا يد أن يجدوا في هذا الكتاب زادا وفيرا ومنفعة حمة، فبين دفتيه تجتمع أكثر من غاية، ويتحقق أكثر من مطلب. وأقل ما يقال فيه إنه تعريف جديد بالمسرح يجب التعريف القديم ويصبح كثيرا من وجوه الضلال فيه. ويصطنع الكاتب للتدليل على صحة تعريفه مناهج الدراسة المقارنة، فتتسع رقعة المسرح وأقاليمه، وتحيط بصوره على اختلافها في المشرق والمغرب، وترى على سبيل المثال مسرح الهند والصين والتبت وكبوديا واليابان جنبا إلى جنب مع مسرح القرب واليونان. وكذلك ترى هذه الصور المتباينة في مدارجها الأولى منذ ما قبل فجر التاريخ، وما ألم بها من تطور على كثر الصور إلى أن تبلغ

يبصرنا بأساليب العرض المسرحية ما استحدث منها وما نيد، وإذ يتناول مشاكل التخطيط من بلد إلى بلد ومن عصر إلى عصر، فيتحدث عن المسرح من الداخل، ويعرض للحشة وشكلها وتعدد مواقعها ووضع النظارة بالنسبة لها، ولصورة المسرح من الخارج التي يفرضها عليه أعداد المسرح وبنائه من الداخل - في كل هذا، يوفق أيما توفيق في الجمع بين شطري المسرح النظري والعمل، وبه فراعنا مهولا في معرفتنا الحقيقية بالمسرح.

والكتاب على هذا سهل المدخل، سهل السياق، لا يكلف المحافظة بثبت من التواريخ والأسماء بل يبسط المسرح كقصة شيقة تبرز معالمها بوضوح، وتنبئ الأحداث فيها على أساس منطقي من التطور، ويفضي بعضها إلى بعض على وجه نقره ونقن عليه. ويرجع الكاتب بالمسرح إلى أصوله الأولى التي منها يصدر وإليها يرد، ويرمي على قواعده في علوم الجيال والنفس والانسان. فالمسرح فن، والفن خطاب على صورة ما من فرد إلى جماعة من الأفراد، والفن صنفان: صنف يطلق عليه فنون الصناعة أو الخلق، والآخر يطلق عليه فنون التنفيذ أو الأداء. ويموز تصنيف الفن على وجه آخر: فهناك فن الخطاب المباشر وتندرج تحت فنون التنفيذ أو الأداء، وفن الخطاب غير المباشر وينسحب على فنون الصناعة أو الخلق، والمسرح فن من فنون الخطاب المباشر أي من فنون التنفيذ أو الأداء. والتصوير من فنون الخلق أو الصناعة أو من فنون الخطاب غير المباشر. ولا تريب علينا إذا فصلنا القول في صني الفن وأقنا الفصيل بينهما. إن الروائي الذي يكتب قصة، والرسم الذي يصور لوحة، ومؤلف الموسيقى الذي يضع لنا موسيقيا، تنتهي مهته بعد أن يفرغ من عمله وتقطع سلته به فيتركه لمسيره بين أيدي جمهوره. أي أن القصة أو الفن أو اللوحة تنفرد بكيان خاص بها ويصبح لها وجودا قائما بذاته وتقتل عن ذات الفنان المبدعة. وليس ثمة ما يمنع أن يتفوق الجمهور مرشا لفنان بيكاسو في سوكهلم حاضرة السويد ويسينه ويقبل عليه، في حين يكون الفنان نفسه بعيدا عن مقر العرض، على

شواطئ الريشيرا مثلا. فالصلة هنا بين العمل الفني والجمهور لا تتحقق إلا عن طريق العمل الفني، والخطاب بين الفنان وجمهوره خطاب غير مباشر. أما الفنان الذي يعزف لنا أو يمثل دورا أو يأتي بحركات رقص إيقاعية فإن فنه لا يتفصل عنه بل لاصق به وجزء منه، وإذا أردت أن تشهد مثلا كيرا كالسير لودنس أوليشيه في دور البطولة في إحدى مسرحيات شكسبير فإن عليك أن تسمى إليه في مكان محدد وهو الدار الذي يمثل فيه وفي ساعة محددة وهي التي يجري فيها التمثيل تراه رأي العين وقد تتجاوب معه بحسك، وبإيجاز أنت تقيم صلة مباشرة بينك وبينه.

وفنان الخطاب المباشر فنان محظوظ إلى حد ما، فتحرره من سلته المباشرة بجمهوره يهيء له أن يخلو إلى نفسه ويضع لها الوقت الذي يبلغ فيه بعمله الفني درجة الكمال أو أقرب شيء إليه إذا كان ذلك في مسوره. أما فنان التنفيذ والأداء فهو رهن بوقت معين يمين في مناسبة معينة أمام جمهور معين، فإذا قدر له أن ينفذ فقد أخفق وأنتهى الأمر. وهذه نقطة من الأهمية بمكان في سيكولوجية المسرح وسائر فنون الأداء. طبعا في مقدور هذا الفنان أن يعاود الكرة وأن يسعى إلى التوفيق، ولكن تجربته الأولى قد سجلت عليه. ولا كذلك فنان الخلق فإن أمامه كافة الفرص التي تجعل النجاح حليفه، فإذا أخفق فلربما كان ذلك لقصور في جمهوره أو لأنه يث عمله لدنيا الوجود دون أن يستكمل نفسه، وهذا مأخذ عليه. والذي يميننا أن الصلة المباشرة التي تربط فنان الأداء أو التنفيذ بجمهوره، ونقصه هنا الممثل على وجه التخصيص، تهيمن على المسرح وتطوره وتسيطر على أقداره، كما ستوضح فيما بعد. وثمة فارق ثالث بين فنون الخلق وفن التمثيل يقوم على الأعصاب. فالأعصاب لا تتدخل في فنون الخلق، بيد أنها تلمب دورا بالغ الأهمية في فن التمثيل وهي التي في مقدورها أن ترفع الممثل إلى الذرى أو تخفضه إلى الحضيض. ويضرب المؤلف على ذلك مثلا فيقول: إذا زحنا أن فردا ما يخاطب آخر أكثر منه سطوة، ومن ثم تطلب منه الخطوة، أو من المستحسن

على الأقل أن يدرك شرفه، فإن صاحب الخطاب لا يرى
 أساساً من أن يبدي له شيئاً من الخضوع والاحترام.
 وإذا زعمنا أن الفرد ذاته يخاطب جماعة ليس في
 ميسوره أن ينصب نفسه كفتاً لها فهي أكثر منه
 عدداً وأقوى على الإيذاء إذا ما استشرت فيها نوازع
 العدوان، نراه مكرباً على أن يحمل الخطاب لها،
 انتقاء لشرفها. والقياس على الفرد والجماعة يصدق
 على المثل وجمهرة النظارة. فهم جماعة قبل كل
 شيء، وهذا يكمل لهم شدة اليأس. وهم معاً
 بطاقات نفسية تشد من أزر قوتهم الجماعية وقت
 الحاجة. والشعور بالقلية الجماعية والمتعوية يجعل
 منهم قوة يحسب حسابها ويمتد بها. ومن أول
 واجبات المثل أن يتحسس طريقته إلى موطن هذه
 القلية وأن يذكها ويتجاوب معها ويمسك بزمامها
 ويبقي عليه بين يديه ويوجهه أية وجهة يشاء. ولزام
 على الممثل أن يكون ذا فطنة ودراسة حتى يستطيع أن
 يتبين موطن هذه القلية، ويضرب من قوته على
 الأوتار الحساسة فيها. ويسمى عليها النفس. فلهذا
 فعلاً عصياً، أي أن مصدره الاستجابة الأعصاب
 الفورية. ويمكن أن تقرب هذا المعى إلى الأذهان
 فنرمز للأعصاب بميزان دقيق بالغ الدقة، يرصد أي
 تغيير أيما كانت ضالة قدره، ويؤمى إلى ما ينبغي
 فعله لتدارك أعقاب التغيير. وما الفارق بين مثل
 ومثل إلا في سرعة الاستجابة لشعور النظارة
 بالقلية وإدارته لصالحه وتوجيهه حسب المراد من
 العرض المسرحي. وهنا يمكن قوام المسرح وجوهره،
 فليس المسرح أداء تمثيلية أو مناجاة الأداء، بل ما
 يفلح في أن يطبع بقوة في النظارة من خواطر ومشاعر
 ترسب في أعماقهم وترسخ كما يرسخ النقش في
 الحجر. وكل ما درجنا على أن نعدّه من باب جوهر
 المسرح ككتابة المسرحية ورسم الشخصيات وتصميم
 المناظر والملابس وإعداد الأضواء وتقريب الممثلين
 على الأدوار ومهمة الإخراج إنما هي أعراض زائلة،
 إذا ما قيست بالتجربة الكبرى التي تنصهر فيها كل
 هذه الأعراض، وينعكس أثرها في النظارة إذ تراهم
 وقد اشتد بهم الانفصال فأخرجهم عن طورهم حين
 تأخذ مشاهد التمثيلية تنبسط أمامهم بعضها في إثر

البعض. هذا هو تعريف المؤلف الجديد للمسرح وهنا
 فضله على دارسيه إذ يصحح مفهوم المسرح القديم
 وتعريفه ويرزح مركز الثقل عن مكانه التقليدي،
 وإذا يبين أن المسرح ليس ما ينور على خشبة
 المسرح وإنما ما يجري بين جمهرة النظارة. فالمسرح
 يستحي ماء حياته من ينبوع الجماعة، وعلى أمواجه
 ينقل آثاره القوية التي تأخذ بمجامع نفوسهم.
 وإذا كان المسرح يقوم على نفسية الجماعة ويظهرها
 فن البداية أن انتظام الجماعة في رقعة ما في وقت ما
 من شأنه أن يولد لونا من ألوان المسرح، وهو
 وإن كان لونا بداليا في أغلب الأحوال، إلا أنه
 مسرح على كل حال. وشمل الجماعة في مجتمعات
 القنطرة ينتظم في مناسبات لا إفلات منها لأي فرد
 فيها، مثل الاحتفال بدفن الموتى أو بانهاء موسم
 الحصاد أو بقدوم الربيع. وظواهر الحياة تنعكس فيه
 عند الرسل البدائي تماسكا قويا تنسج فيه
 الفواصل، ويبلغ من شدة تماسكها أن الظاهرة تنسج
 في الظاهرة التي تليها ولا تقف عند حدود الرمز إلى



ظاهرة أخرى، بل تمثيل هي إلى الظاهرة التي ترمز إليها. فدفن الموت وانتفاء الحصاد كل منهما موت على صورة ماء، ويرمز إلى أن كل ناصح يانع ماله إلى العدم، والاحتفال بتقويم الربيع احتفال بالنشور وعودة الروح، إذ أن الروح ترد إلى الأرض فينبثق الثبت من جديد والحيوان والطير يتوالد ويتكاثر. فإذا تصورنا جماعة بدائية تحتفل بدفن أحد الموتى، فليس بعيد أن ينبض واحد من بين صفوفها ويدبر الانظار إليه إذ يتحدث في فلسفة الموت والنشور كما يفهمها، ويلهم القوم المفجوعين قسا من حكمة هذا الكون، فحيث فيهم الطمأنينة بعد جزع والسكينة بعد روع، ويستمتين بصوته يلوته حسبا تلمح عليه حكمة الساعة ومشاعر الجماعة وبحركات يديه وسائر أطرافه يحرجها على شكل إيقاعي كما يحرجي صوته، فتتعلق أبصار الجماعة وأسماعها به. لقد ملك مشاعرهم فاذا هم طوع يديه. هذه هي بداية المسرح. وقد يكون خطيب الجماعة إنسانا مفرضا مؤثرا لنفسه، فيستغل ظروف الحزن والشجن كي يسلب الجماعة سلطانها ويستند بها إلى نفسه، حبا منه في السيطرة وخدعة لأغراضه الذاتية. وهذا مثل ماثور في الأناثية، مبهود في كثير من الاجتماعات ولا يعنينا بحال في مجال العرض لبداية المسرح، وإنما الذي يعنينا مثل الخطيب الأول. فاذا صورنا لأنفسنا أنه قطع خطابه، ودخل كوخا على مقربة منه وخرج منه وهو يحمل قناعا غريب الشكل قوي الإيماء يغطي وجهه ويرمز لقوة علوية يرى القوم أنها تسيطر على الكون، فنحن بسبيل أن نرى أنفسنا وجها لوجه أمام الركيزة الأولى لأسلوب العرض المسرحي. فاذا أمعن الخطيب في تذكره قزيس بزي تنكري من قبة رأسه إلى أخمص قدميه، وحمل في يديه أداة موسيقية - طبلية مثلا - يمزز بإيقاعها الموسيقي إيقاعه الفظي، فاننا نشهد مولد الممثل الكامل. لقد انشق في زيه التنكري عن شخصية لا أسرة بينها وبين شخصيته الأولى. فلغظه لمن وحركته إيقاع وشكله عرج عن مألوف المادة وزيه التنكري يسلكه في عداد ملائكة الرحمن أو شياطين الجان. فهو ملك من الرحمن حين يصد

إلى تخفيف الفجعة عن قومه المنكوبين، وهو شيطان من الجان حين يسمي إلى استئصال النقمة على أعداء قومه الذين ينصبون لهم الفخاخ. وما نحن أولاء. قد بلغنا الفنان العليم بأصول فنه، ونعني به الممثل البدائي الذي يقصص بإيقاع اللفظ والحركة وبزي التنكر. وسبق أن معنا إلى أن التمثيل من فنون الخطاب المباشر، وبسطا ما فنيه هذه العبارة، ولكننا لم نضع عبارة فن الخطاب تحت مجهر البحث. ما الفارق بين الخطاب وفن الخطاب؟ وما الذي يجعل الخطاب فنا وما الذي يحرمه من الفن؟ إن أي خطاب لا يستهدف إلا نقل معنى محدود. فأنت حين توجه خطابا إلى صديق عن حالة الجوع لا ينقل خطابك أكثر من تقرير حقيقة. أما فن الخطاب فيقرر حقيقة ما وهي الشيء الظاهر، ويحتمل الحقيقة حقيقة أهم. وفيما يرى بعض النقاد، وقد ثبت أنهم محقون، أن الفن يقول شيئا ويعني شيئا آخر أكثر من أهمية. والممثل البدائي فنان أصيل لأن اللفظ بين شفاهه أصبح موسيق، والحركة التي يضطرب بها جسمه أصبحت رقصة، أما ملابسه التنكرية فهي ثم عمل أنها تخفي ظاهره وترمز إلى رغبة كامنة فيه لتتوحد بقوة خارقة يستمد منها المناعة وعزة الجانب والصلابة أمام غطوب الزمان.

الموت والحياة والنشور هي لجنة العرض المسرحي. وسداه منذ أجال الإنسان البدائي أبصاره في أكتاف هذا الكون وراح يستكته حقائقه. وإذا كانت حاجة البشر الأولى هي إلى التثبت من بقاء الحياة واستمرارها، فإن قديم الربيع وما يصحبه من إقبال الحياة على الناس هو أية الآيات على أن الحياة باقية، وأن أنفاسها يتنفسها الزهر والطير والشجر والشر والبشر. وعمل الإنسان البدائي بخمر هذه الحياة القوية القياضة، وأقام الربيع أعيادا تستيقظ فيها غرائز البشر النائمة من مراقبها وتطلق تخرج حل هواها. وأتاب الممثل البدائي في ثيابه التنكرية نفسه عن قوه في الانصاح عن فرحة الحياة بالربيع، فشخص مئة الجنس، وأهرب عن ألهيب الفريزة وخلجات الجسم القاتر القاتر، وأطلق الفكاهات التي قد تنفض لها البصر حياء في المحافل

السامية. ويجذور الكوميديا وروح الطرب والفكاهة والمرح هي في تربة الربيع وخصبه ونبتة ونمائه. ويحس بنا أن نثرث هنا قليلا قبل أن نخفي في قصة المسرح قديما. إن الموارد الفنية التي يستعين بها اللاعب على التمثيل تنحصر أول ما تنحصر في شخصه، ونمطي بها صوته وحركاته وقنائه وزيه التشكري وما قد يحمله في يده من لوازم لا تنفصل عنه كأداة موسيقية يسخرها ليضاعف الأثر المسرحي الذي يطبعه في نفوس جمهوره. ثم يتطور أسلوب العرض المسرحي فيرى الممثل أنه لا يستطيع أن ينهض بالتمثيل في أي مكان كما كان يفعل أولا، بل يصبح التمثيل رهنا برقعة ما - ومن هنا نرى الفكرة الأولى لخشبة التمثيل؛ ثم يجب أن نقبها أما كن للنظرة - ومن هنا نرى الفكرة الأولى للملعب التمثيل؛ وكذلك لا يضطلع الممثل بالتمثيل بمفرده بل يصم إليه آخرون، فالعرض التمثيل قد أصبح طويلا معقدا؛ ولم يعد التمثيل مقصورا حل مناسبات طارئة بل يقيد بمناسبات قومية عامة كالأيام الدينية. وحين يتم اختراع خشبة المسرح، تكون هاربة أول الأمر، ثم ما لبثت أن تزود بالستور وقطع الأثاث والمناظر. وإلى هذه المرحلة والمسرح يقوم في الهواء، ثم تحدث فيه المناظر ثورة، فنراه ينطوي داخل دار مستقوفة. وبدخل الدار المستقوفة تحدث ثورات فنية سنورد ذكرها فيما بعد. ومن ثم يمكن القول بأن تطور المسرح ما هو إلا تطور لأساليب العرض المسرحي.

وقد آثر المؤلف أن يسلك تطور المسرح في مراحل، فالمسرح فيها يبدو لا يتقيد بالزمن، وقد يطول العهد ببلد ما وهو في مرحلة ما يخفي فيها عدة قرون، ويقف عندها، فليس ثمة ما يدعو إلى أن يملوها، ولكن المسرح يبلغ فيها الأوج، وبلد آخر قد تستغرق مرحلتان أو ثلاث في غضون مائة عام فتتجى لتغير مجريات الحضارة فيه. فثلا قد يحدث تطور ضخم في مرحلة ما في رقعة ما من العالم مثل ما حدث في اليونان القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد، في حين يطول الانتظار ببقية بلاد أوروبا إلى هذه المرحلة فلا تتحقق إلا في القرن السادس عشر

الميلادي، ثم تنهار حضارة اليونان، ويتعطل المسرح الأثيني، في حين تخفي بلاد أوروبا الأخرى بيده نحو مراحل المسرح الأخرى، وتبلغ بريطانيا في عهد شكسبير في بداية القرن السابع عشر نفس المرحلة التي بلغتها اليابان في أوائل القرن الرابع عشر. وقد أخذ المؤلف عنوان كتابه عن شكسبير الذي يقول في مسرحية «كما ما تهوى» في المشهد السابع من الفصل الثاني على لسان فيلسوف المسرحية الحزين المدعو جاكوبس إن الدنيا ما هي إلا مسرح كبير وإن البشر ما هم سوى ممثلين فيها، وكل ممثل لا يلعب إلا دوره، ألا وهو قصة حياته التي تتألف من سبع مراحل، ويتغير فيها المشهد من مرحلة إلى مرحلة، كما يتطور فيها الممثل من مرحلة إلى أخرى. فالمسرح إذا في حرف المؤلف كائن سمى وحياته كالإنسان سواء بسواء تنظم في سبع مراحل. حل أننا يمكن أن نستبدل لفظ «مراحل» بلفظ «عصور» ولا فارق كبير بينهما، وكل ما في الأمر أن عصور قد تكون أكثر سهرورة حين يؤق موضوع ما من الوسيلة التاريخية كأن تقول مثلا العصر الحجري أو عصر الحديد أو عصر الفروسي وما جرى مجراها. كل ما يحققه المسرح في عصره الأول لا يملو عرضا تمثليا قوامه مثل متكرر. وهنا العصر سابق لفجر التاريخ ولكنه قد يستمر فتصل حبله في بعض البلاد بالماض. ومسرح الكاثاكالتي بمجنوب الهند هو مسرح الممثل المتكرر الذي لا يمل عليه والذي يقف ندا لأعظم مسارح المغرب تطورا إن لم يلبها. ولا تقع عين الناظر إلى اللاعب إلا على خطاه المزخرف للرأس من الخشب يتألف من عدة أدوار، ويحيط به من الخلف إطار دائري من الخشب المزخرف حل شكل حالة، وفي كل أذن قرطان، وعلى وجهه طبقات من الأصباغ والمساحيق المصنوعة من دقيق الأرز، وتلتف حول قامته طيات من الملابس تصل إلى الأرض وتوق الحركة، وتختفي معالم الجسم على عكس الزي الذي يليه لاصبو الباليه والذي يراعى فيه إبداء خطوط الجسم وجمال تقاسيمه وأن يكون حينا للاعب حل الرقص. وليست ثمة منصة للمسرح أو مقاعد للجمهور.

واللاعب عليه أن يبرز من بين صفوف الجمهور لكي يبلغ رقعة التمثيل، وهي ليست إلا مكانا لموطء قدميه وحركات جسمه، من وراء ستار يحمله اثنان يسقط على الأرض حين يدخل اللاعب، ثم يرفع ويلتفت حين ينتهي من أداء دوره. واللاعب لا يستعين بالكلام، فتحة مفشد يروي مشاهد المسرحية في حين يأخذ اللاعب في الرقص. ومن المشاهد النادرة المثال التي مثلها مسرح الكاثاكال في مشهد ينظر فيه اللاعب إلى إحدى يديه، فينبول إليه أنها زهرة لوتس، ثم يلاحظ لحظة تطير فوقها، وإذا بالنحلة تحط على زهرة اللوتس وترشف من رحيقها. وإذا بنحلة أخرى تنجذب إلى النحلة الأولى، وتأخذ النحلتان في الدعاية والبعث تطارد إحداهما الأخرى وتطير حولها ثم تنطلقان بعيدا في نهاية الأمر بعد أن تكونا قد شبعتا هوا. وما زهرة اللوتس والنحلة الأولى والنحلة الثانية سوى يدي الممثل لعب بهما لعب الحواة، وركض بهما ركض اللوتس والنحل. وقد ألف مؤلف الكتاب لراقص الكاثاكال مكانا فوق لاعب الباليه، فهو في تحيله المشاهد للظارة يبلغ أدق وأرق حركة يصل إليها لاعب الباليه دون أن تكون له ميزته في التحف من الملابس وسرعة الحركة.

ويشهد المسرح في عصره الثاني ثورة دينية عارمة تحتاج الشماثر الدينية القائمة إذ ذلك وتحويل محلها عقيدة دينية جديدة يجري الاحتفال بها في ميقات معلوم من كل عام. فالمسرح التراجيدي عند الأثينيين في القرن الخامس قبل الميلاد يرجع إلى انتصار طقوس عبادة دينسوس على ما سبقها من العبادات، ومسرح النصوص الوسطى في أوروبا يرجع إلى سيادة الدين المسيحي وتوطد أركانه. ويستند المسرح الحالي في التثبت وبعده من سيطرة العقيدة البوذية على عقيدة أخرى كانت تنافسها.

ومسرح التثبت غير نموذج للمسرح في عصره الثاني، وهو يقيم أثناء الاحتفال بعيد الحصاد في أخريات أغسطس وأوائل سبتمبر من كل عام، ويجري في سهل فسيح بين جبال التبت. وفي طليعة الزاوتين إلى المهرجان سرة القوم حيث ينصبون

غياما يألون إليها أيام المهرجان ويعملونها بالزاد. أما عامة القوم فيكون المهرجان كل يوم في الصباح ثم يؤوبون إلى ديارهم في المساء، بعد أن يشهدوا المهرجان وقفا أو جلوسا.

وفي طرف من أطراف رقعة المهرجان يقوم مبنى من دورين ينزل به متلوب الدبر البوذي، وبه كذلك فرقة للملابس مدة لاستقبال الممثلين حين يستبدلون ملابسهم بملابس التمثيل، وفي منتصف رقعة المهرجان سراقق منطى بالقياس يرتكز على ثلاثة أعمدة قوية، ويقسمه السواد الأوسط إلى شطرين متساويين، أحدهما وجهته إلى الشرق. وأحد الشطر الشرقي بحيث تتوسطه إلى الأمام شجرة يجري عندا الرقص أثناء التمثيل، وأما فيها عندا ذلك فليس له وظيفة أخرى، ويقت شاغرا. وفي الشطر الأخرى مقعد لرئيس المهرجان، وهو أحد كبار الأولياء الصالحين من أتباع بوذا يدعى لهذا القوم خصيصا من الهند، وأمامه تيسط الهبات. وفيها بين مقعد رئيس المهرجان تقوم أرائك ومقاعد ومناضد تستخدم في عرض مناظر بداخل الدور وكذلك أشياء أخرى يصطحح على دلالاتها: لمربع من أعواد الخشب منطى بقطعة من قماش أحمر يرمز إلى بيت، وبعض أخصان الأشجار المقروسة في الأرض ترمز إلى غابة. أما السراقق فيمثل حاجزا خلفيا تدور أمامه مشاهد العرض، وأسلوب التمثيل مزيج من الانشاد والرقص والرواية. ونصوص المسرحيات تتألف من أدوار الممثلين وأدوار الرواة والمعلقين. ويؤلف الرقص الشطر الأكبر من العرض، ويصحبه إيقاع على الدف، ويتوقف الإيقاع قبل أن يبدأ الانشاد. ويجري الانشاد بسرعة يتلفر منها الإبانة عن الألفاظ، ويزيد من صعوبة الفهم أن النصوص وهي من الشعر صبت في قوالب من لغة التبت القفصى، ولا يمكن الناظر إلا أن يتتبع مجريات المسرحيات من حركات الممثلين. أما الملابس فكل نوعين: واحد لمن يمثلون الأدوار الكبرى ويمتاز بالزخرف والبهرج، والآخر لمن يمثلون الأدوار الثانوية ويمتاز بالبساطة. وتغيير الملابس له دلالة، فهو يرمز إلى انتقال

ويتوافق انحصار ظل المهرجانات المسرحية الدينية نتيجة ثورة فكرية تصحف من شأن العقيدة، وارتفاع حجم الاحتراف؛ ويكون ثمرة توافقهما مسرحيات قصيرة رأينا بداياتها في المشاهد القصيرة التي كانت تعرض بين العصور الطويلة لمسرحيات التبت الدينية. وفي هذه المسرحيات القصيرة تتوارى الموضوعات الدينية، وتبرز العناية برسم الشخصيات وتبدو الخدلة في وضع الحوار فيتلاها بالفكاهة أو النوادر أو يسعى الى كشف المكنون. والمسرحية قصيرة، وقد يؤدي اللاعب فيها أكثر من دور لقلّة عدد اللاعبين، ولأن الذين يقومون على أمرها يمثلون يتعشّون من هذه الحرفة، وليس في مقدورهم بلخ المهرجانات الدينية في العصور القديمة أو



الممثل من حال إلى حال، فحين يضع أمير عبادة قائمة فوق علته الصفراء تفهم أنه لم يعد أميراً بل أصبح طريداً شريداً. أما أدوار الصحرة وأطراف العالم غير المرئي فيستعان على أدائها بلبس الأقمعة. ومن بين فصول المسرحيات الكبيرة مشاهد قصيرة باللغة العامية تمثل صورا من الحياة العائلية وما يدور فيها من فكاهات وأضاحيك، وتنتج بالتورية والنوادر التي يطرب لها الجمهور وقد يستخفه الطرب فيأخذ في الزحف على رقعة الممثلين، ولكن حراس المهرجان له بالمرصاد إذ يطوقون رقعة التمثيل ويضربون الأرض من حولها بالسياط.

وسيات التغيير التي يحصلها المسرح في عصره الثاني واضحة. فليس التمثيل مقصوراً على ممثل يؤدي عرضاً مسرحياً في زي تنكري وعلى رأسه قناع، بل إنه ينهض على أكتاف أكثر من ممثل، وقد تنضم إليه جوقة منشدتين، وذلك لأن العرض المسرحي لم يعد مجرد أداء شعيرة دينية بل أصبح مسرحيات طويلة عريضة تشمل شؤون الخلق والكون وتستعصي سير الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الذين هم ظل لله في الأرض وتتضمن تصورات فلسفية عامة. وضخامة حجم العرض المسرحي، وهو الأمر الذي يدعو إلى أن يجري التمثيل على أيام كثيرة، والحشد الضخم من النظارة الذين يدعون لشهوده، من بين الأشياء التي دعت إلى تخصيص رقعة للتمثيل وروقة للنظارة ووسيلة لفصل الممثلين عن النظارة حتى يتسنى لهم أن يؤديوا أدوارهم دون أن يعكر أحد صفوهم؛ والتي كانت أيضاً حافزا إلى اختراع منصة التمثيل وإلى إعداد قاعة أو ما أشبه بها لايواء النظارة. ومن خصائص العرض المسرحي الضخم أنه يحتاج إلى توظيف كافة الجهود للهوض به وإلى الاستفادة من حصيلة الخبرة الفنية التي لأوتك الذين أسهموا فيه في أعوام ماضية ثم تقاعدوا. والذين يلتصقون بأكثر حصيلة من الخبرة الفنية يسعى إليهم ويطلقون بهم، وتطلب مشورتهم، ويبلغ لهم الشئ لقضاء المشورة، وهنا يدخل الاحتراف المسرح ثم تتسع آفاقه وييسط نفوذه في كل مكان ويصبح العصر الثالث للمسرح عصر الاحتراف.

المهرجانات الدينية في العصور الوسطى التي كانت تنفق عليها هيئات عامة.

ومن بين أنماط المسرحية القصيرة التي أتت بها عصر الاحتراف نسط يعرف «بالمفاكهة» أو إذ شئت الترجمة الحرفية لما كانت تعرف به في إنجلترا فهي «الاستراحة»، التي كان يجري تمثيلها في قاعة بقصر نبيل أو ثري من أرباب القوم حين كان يأدب مآذبة لضيوفه. وقيل في تحليل الاسم أشياء كثيرة منها إن بين مراحل وجبات المشاء كانت تقوم استراحة تشغل بمسرحية قصيرة للتفكهة والترفيه عن المدعوين.

ويستجبه مسرح الاحتراف في سيره قديما فيستحدث منصة المسرح ثم تضاف إليها نصب في مؤخرة المنصة تعرف في اللغة الفنية للمسرح بالخلفية، وتبيح الحاجة بالمشغلين إلى استخدام قطع أثاث كقند أو عرش أو فراش أو أشياء أخرى ترمز إلى مشاهد من الطبيعة لا يمكن توافرها مثل سحابة أو جبل. ثم يطلح المسرح إلى مزيد من التطوير، فيسعى إلى أن يصور السحابة وهي تتهاوى في جو المسرح، أو الجبل وهو ينشق فيكشف عما بداخله. والحركة لا يمكن أن تأتي من خلفها ذاتها، فيبتدع استخدام الآلة للآتيان بها. وهنا يحتاج المسرح إلى تنظيم كبير ترصد له الجمهور، ويدخل المسرح في مرحلة جديدة تعرف باسم المسرح المنظم.

وفي العصر الرابع للمسرح وهو عصر التنظيم، تستقيم أمور المسرح على أصول ستة هي منصة المسرح التي تكفل سيطرة المشغل على جمهوره إذ تملأ هامته على هامته، كما تملأ السفينة على صفحة الماء وثبتت بذلك سيطرتها على موجه وعلى مده وجزره. ويذهب أن اللاعب في مسرح الاحتراف ليست له المنصة التي يحظى بها اللاعب في المسرح الديني؛ فالموضوع الديني كفيل بالهيمنة على مشاعر النظارة، أما لاعب مسرح الاحتراف فعليه أن يستعين بالحيلة، والحيلة تنفق عن منصة التمثيل وتوظيفها السيكلوجية التي يسطنحها. وثاني الأصول الستة خلفية المسرح، ونعني بها النصب التي تمد في مؤخرة المنصة وتمد عليها الست وتقيم حدا فاصلا بين المنصة وما

وراسها فتركز أنظار الجمهور على ما يجري على الخشبة، وتقف سدا حائيا بين اللاعب وبين ما يجري وراء الخشبة مما قد يشعث ذهنه ويصرفه عن أداء دوره على الوجه المنشود. وكذلك تهيب الخلفية للاعب أن يدخل وأن يخرج على وجه فعال أخاذ. وفي الأداء عند الممثل ينحصر في أمور ثلاثة: قوة الممثل، وقوة المخرج، وروعة التمثيل فيها بينهما. فإذا لم يكن مدخله قويا عسر المرحلة الأولى فلن يكثرث النظارة كثيرا لتمثيله، وإذا لم يكن مخرجه قويا ضاع الأثر الذي طبعه في النظارة بروعة تمثيله. ولن يتأتى للمشغل أن يدخل أو يخرج على وجه مثير إذا كان يسعى إلى المنصة من بين صفوف الجماهير كما كان الشأن في مسرح القرون الوسطى بأوروبا المسيحية. ومن ثم فإن الخلفية تهيب له سهولة الممثل والمخرج وعليه أن يستغلها في التمثيل لصالحه. ورابع الأصول غرفة الملابس تكفل له ارتداء ملابس التمثيل بعيدا عن الأنظار وأن يغير هذه الملابس بسرعة حين تدعو لذلك الحاجة. ثم يأتي خامس الأصول وهو غرفة الأثاث يختزن فيها من قطع الأثاث ما استنفذ مهمته على المسرح أو ما يطلبه المسرح في لحظة من لحظات التمثيل. وآخر هذه الأصول عليقة من فوق خشبة المسرح، فقد يجري التمثيل على مستويين من مستويات النظر، كما يحدث حين يناجي حبيب على منصة المسرح حبيبته التي في الشرفة. هذه هي الأصول الستة للمسرح المنظم، وقد يضاف إليها سابع وهو الصورة الكلية الجمالية التي تتألف من تساوق الأصول الستة وتناسقها.

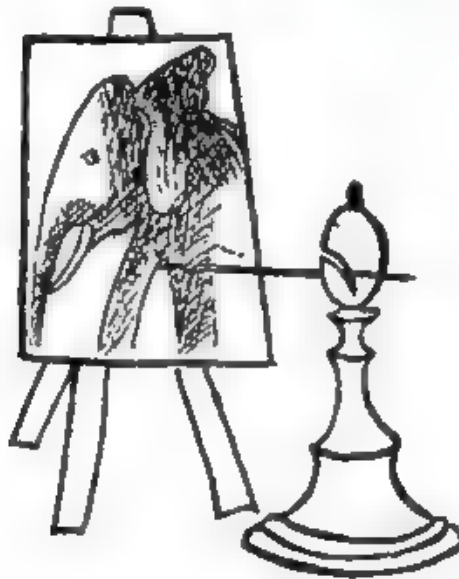
ومسرح شكسبير يندرج تحت المسرح في عصره الرابع، وكذلك يمكن أن ندرج المسرح الإثني تحت، إذ أن المسرح الإثني مشكوك في أمره. فحيث في أعقاب ثورة دينية يسلكه في العصر الثاني للمسرح، في حين أن استكمال لأصول المسرح الستة يسلكه في العصر الرابع.

ودارت حيلة التطور. فوجود النصب من حول خشبة المسرح وإلى خلفها استدعى وجود المناظر وهذه مرحلة ثورية في تاريخ المسرح، إذ كان لزاما على المسرح أن يتغوي تحت دار مقوفة

فانطلت إلى الأبد صفحة مسرح الغراء حيث كان النظارة يجتمعون تحت قبة السماء؛ ولذلك أسباب؛ فالمنظر تشهوي أكبر عدد من النظارة ولا يمكن أن يختلف الجمهور إلى مسرح لا يحوي مناظر بعد أن وطن النفس على رؤية المناظر كجزء لا يتجزأ من العرض التمثيلي الذي دفع من جيبه الخالص ليشهده. والمناظر لا يمكن أن تعتمد لمواد الجور وتقلباته، ولا يبرز روحها الكاملة إلا انعكاس الأنواء عليها. واستقر المسرح في وهي النظارة كالأداة الأولى للضحكة والتسرية، فزادت لذلك حفلات العرض وأصبحت يومية. ولا يمكن أن تترك المناظر في الغراء على وجه يتكرر يوميا. فإذا جاز هذا يوما أو أسبوعا، فإنه لا يجوز طول الوقت. ولم يعد المسرح مقصورا على إذكاء عواطف الجمهور، بل أصبح يستهدف إثارة عقولهم أيضا. والذي يشهد مباراة حامية في كرة القدم تستغرق حواسه وعواطفه، لا يكتفئ كثيرا لتقلبات الجو، أما الذي يتابع حوارا فلسفيا أو مساجلة فكرية تتضمنها مسرحية ما فإنه يؤثر المثلث المربع والجلية الهادئة. وكان مسرح شكسبير لا يوفر أماكن الجلوس إلا لسراة القوم الذين يدفعون الأجر الكبير لمشاهدة المسرحية، أما المسرح في عصره الخامس فقد وفر المكان المربع تحت سقف يندأ عواصف الطبيعة للجميع.

وسرح عودة الملكية في إنجلترا، وهو المسرح الذي جاء في أعقاب رجعة الملك تشارلز الثاني في عام ١٦٦٠، نموذج للمسرح المسقوف الذي يرمز للمسرح في عصره الخامس.

ولم يقنع المسرح بوجود المناظر في حد ذاتها، بل أراد أن يسخرها ليوم النظارة بأن ما يرويه أمامهم هو الحياة بلحمها ودمها وأحداثها ومشاهداتها. وكانت خشبة المسرح تبرز من بين مقاعد الجمهور فأخذت تنحصر شيئا فشيئا، وتضيق رويدا رويدا، واتخذت رقعة التمثيل شكلا يعرف بإطار الصورة، ضلعاها الجانبيان جداران وقاعدتها خشبة المسرح، ويصل ما بين الجدارين عقد من فوق. وأصبح مسرح إطار الصورة علما على المسرح الذي يوم



مسرح

صورة ذاتية

إخلال بفكرتنا عن الواقعية في المسرح وظليفة إطار الصورة الذي يجب أن تنحصر داخله كل المشاهد. نهاية المطاف هو مسرح اللاهيات أو مسرح العصر الحديث، وهو مسرح العصر السابع. وجل أنه ثورة عارضة على مسرح إطار الصورة، وقد أتى بصور جديدة منها مسرح الخلبة، وترى المشاهد فيه من جميع الجهات، ومسرح الخشبة المكشوف، ولا يملو فيه على الخشبة عقد أو يحدها جدران، وكذلك المسرح النوار، أي الذي يتحرك في حركة دائرية.

ونحن لا نذهب إلى أن ما عرضناه من تطور المسرح يعني تماما بحق الكتاب. فالكتاب آية في

سمة المعرفة بالمسرح شرقية وغربية، ويعجب القارئ فيه تواضع مؤلفه حين يفصح عن عجزه في أن يقطع بشيء في تاريخ المسرح، أو عن جهله بدقة من دقائقه من المفروض ألا يعرفها إلا ندرة من المتخصصين. ومن بين محاسن الكتاب هذه اللوحات والصور والرسوم التوضيحية التي جرت بها ريشة الكاتب، والتي تيسر على القارئ الاطاحة بشكل من أشكال المسرح لا يمكن أن تميمه الخيلة دون توضيح. والكتاب فوق هذا وذلك مجمع لأسرة البشر يلتقون فيه بلا تفرقة في اللون أو العصر أو الدين على أرض الفن وفي ملاعب التمثيل.

فخرى قسطندي

كشف المجهول

The Explorers Edited by G. R. Crone & D. Middleton
Cassell. 25s.

حتى وقت مجهولة، وبحكايات وأساطير عن شعوب غريبة. وهذا التبرير يرتبط بالقرون التاسع عشر عندما اندفعت الحضارة الغربية باحثه متينة مستكشفة في كل ركن من أركان الأرض: إدوارد جون لير وهو يقتسم في صناد وأسرار ومال وسط استراليا، ورجال فرانكلين وهم ينطلقون نحو الجنوب مبتلين عن متاهات المناطق القطبية، وكثيرون غيرهم. ولكن الكتاب يقول إن البعث التي تتعرض لثل هذه الكوارث والمفاجآت رغم ما في هذا من بطولية تعتبر بعثة فاشلة بسبب عدم إحكام الخطة التي وضعتها قبل بدء رحلتها.

ولكن هذا اللديوان الجامع للمذكرات المكتشفين منذ القرن السادس قبل الميلاد حتى القرن العشرين الميلادي يقدم لنا هذه الشجاعة التي عاشها رجال ونساء وهم يواجهون الأخطار ويقابلون الموت في رحلاتهم إلى المجهول. وهو يقارن إكسكافيات المكتشفين الأول البسيطة هذه الامكانيات العلمية الضخمة التي توضع الآن تحت تصرف المكتشفين الحديثين، فنبو أمامنا

جميع مواد هذا الكتاب ج. و. كرون و. د. ميدلتون. والأول أمين مكتبة الجمعية الجغرافية الملكية بلندن حيث يقوم برسم وترميم الخرائط، وله عدة كتب تتناول علم الجغرافيا وفن رسم الخريط، كما أنه قد منح وسام البحث العلمي من الجمعية الجغرافية الملكية الاسكتلندية عام ١٩٥٤، وحصل على منحة مرتشيسون من الجمعية الجغرافية الملكية بلندن.

يقول أوزيريس الاله والرحالة المصري في إحدى العبارات الأوزيرية: وليس هناك مكان أو ركن في العالم لم أذهب إليه وقدمت لجميع الناس فيه ما وجدته من علم وغيره.

وتقول مقدمة الكتاب إن صورة المكتشف تحتل مكانا خطيرا في التاريخ البريطاني، كما أن العقلية الشعبية تصف المكتشف بالصلابة والقوة والرغبة الصادقة في اقتحام الأمكنة المجهولة دون أن يهتم بأمنه الشخصي، ليمرر بعد حوادث يشيب لهاها الولدان بخريطة جديدة للأمكنة جديدة كانت

في البنية الإيقاعية للشعر العربي وفي الأدبية أيضا

دراسات

نوكي

قصيدة النثر

وجماليات الخروج والانقطاع

كمال أبوديوب*

١ في كتابي في البنية الإيقاعية للشعر العربي (١٩٧٤). وردت بضعة مقاطع لم يتنبه إلى خطورتها أحد رغم كثرة الباحثين الذين تناولوا هذا الكتاب بالدراسة وكانت تلك المقاطع تستند بعمق إلى فهمي الشخصي لمكونات البنية الإيقاعية للشعر العربي، وتكهن باحتمالات مستقبلية تخرج عليها وتؤسس نمطا جديدا من التشكيل الإيقاعي، هي ذي المقاطع المعينة.

وتحسدها من به ليشكل يقصص لما نشر بكتابة مايداع تراثي هي في اواقع إحسان بنية مغايرة وتأكيد لهذه بنية في الجسم المعبري بحيث لذل قد يشعر استلقي بالقلق والاسوار، ما في شها حدث متصلا غنا، متحركا في مجال عرمة على الدخ

خلق إيقاع شعري حديث، إن يس عملا مفتعلا إنه حتمية تاريخية وقد جاء حتميا ودور المؤثرات الخارجية يجب أن يحدد من جديد، أن يكون لها أكثر من فعل للفت إلى مجالات ممكنة، شيء يكاد يماض حركة الثقافة كلها، يناقض إيقاع اسطور التاريخي

وتقير السكون تقبل التتابع (٥٥) في بنية الكلمة وتشكل ليس فعلا خارجي إنه ثمرة لتقبل في الجدور ، لأنه يستقي من لغة الحديث اليومي اللغة المحكية ومن الشعر مؤلف بهذه اللغة ويسعيد أن يكون لغة محكية مايقاعها لحاص المؤثر الأقوى في تغيير يقاع بحركة الدنبة لقرون، وإن تلصق بالذات الحية، دور تعال عليها، لمد أن ينعكس هذا التعبير على لغتنا الفوقية لغة الفكر استفضل المتعالي يمكن التكهن دور ادعاء اللبوة، بأن تعميق الانصاق باللغة المحكية ، بالذات الحية، ونورلكور ، سيؤدي إلى اصن بنية يقاعها بنية لايقاع الشعر المكتوب بالقصص، و يقرب، على الأقل البينين ليخلق بنية ايقاعية وسطة، هكذا يبدأ التوفيق الصوري بين اللغة لفوقية وبين الذات ويبدأ زوال الارولوجية التي تترك أثرها على الفكر العربي في غيوبته وصديقه وضعف تركيزه المنطقي

هكذا فعل لا يتصور حدوث تحول جذري في بنية لايقاع إلى أن تتغير بنية بعض البنية افكر - نفسية رابا و غير فيما يبدو، كان مبالا قبل العقدين، لا حرس و هاهي علائمه نكبه لم تزل علائمه وإن بقا هذا لا يقصد التغير بل هو بحث جري، وإنما بما هو فعل كامل على صعيد المتألفه كلها ، أي ولادة بنية جديدة أي أن حدوث تغيرات جريئة، ضمن مجال الثبات لا تنكر في نماذج من الشعر للصوي في النثر - شعر ملامح تغير جزئي لكن لبنة الفكر - نفسية ظلت ذاتها حتى بدأ الآن

وملامح التغير تحلي في لبنة ذاتها إحصاء الحركة والبحث عن السكون أو بالدقة الهدوء، في قصيدة النثر توجد الكلمة لا جسدا صوتيا من الحركة استمره والسكون اللحظي، بين لبنة السكون فيها، مكون أساسي ، حين تقرا الكلمات نحاول أن نخدم بالحركة إلى أقصى حد، والعلامة المطلقة لذل هي القراءة دون حركات على أواخر للكلمات وهذا يظهر شيق سنية الجديدة، لأنه يحتص فيما يحتص لتابعات مثل (٥٥) واحتضان هذا التتابع هو انقيص المطلق لايقاع شعر لراث وهو أيضا ليس حدثا عابرا - الشكوى التي تسمع من صين شعر اراث وحدته، والدعوة إلى شعر هادي مهموس أو شعر بر، هما جوهرية، قول بسيط لغة شيء يزرغ في حياتنا، جديد بنية جديدة يعجز الايقاع التراثي عن بلورتها

* باقد واستاذ كوسي الدراسات الشرقية بجامعة لندن

العدد السابع عشر - يناير ١٩٩٩ - برقي

في الشعر الذي يكتب لأن بدرة، والذي لا بد إذا استمر التطور الطبيعي، من أن يكتب بوفرة، لتصبح شخصية الكلمة شيئاً غير جسدها الصوتي شيئاً متعدد بدورها التكويني في التجريدية الشعرية وبثية القصيدة الكلمة في الشعر التراثي توجد صلة حادة لا يغيرها شيء تفرض نفسها على التشكل الانقاعي وحولها يتأطر الايقاع، يعط جسده ليتكرر التغير الجذري الذي نحتاجه هو أن نحد من طغى الكلمة وقسمها للإيقاع كله بأن نحيلها إلى جزء يسوي يتحدد هو بطبيعة الايقاع والسجدة الشعرية، أي عكسها مرآة داخلية فيكون لها في سياق ما الدور الايقاعي (X) وفي سياق آخر الدور (Y)، وهكذا يتم ذلك بأن نعطي أنفسنا القدرة على قراءة الكلمة كما نحتاجها أن تكون في السياق، حركية أو ساكنة، مسبوقة أو غير مسبوبة - ضمن شروط تتبع من طبيعة الكلمة ذاتها - بإرادة مطلقة تقريباً

كلمة (حاصم) لها في الشعر التراثي دور مطلق هو (— 0 — 0 —)، غير أنه الخليل يتمثل جسدها الصوتي، لا شيء داخلي فيها أو بدور ينوي لها، في الشعر الآن، يجب أن نستطيع إعطاء هذه الكلمة الدور (— 0 — 0 —) أو (0 — 0 —) وأن نبرها هكذا (— 0 — 0 —) أو نتحول عن نبرها أحياناً، بإداة تستقي تسويجها من السياق الشعري الكلي والجزئي ثم ينبغي أن نحدد دور الكلمة الانقاعي على أساس النبر سدي تحمله لا على أساس جسدها الصوتي

بهذا يكون في مقبورنا استغلال إمكانية انقاعية في الكلمة العربية لم يستعملها التراث إلا في مراعاة شعراً عنها القليل القليل لأن ثقافة التراث وبنية الفكر - فلسفية - فرضت اعتباراً لامكانيات دون أخرى في الكلمة العربية وجاء هذا الاعتبار مخلصاً لإخلاص مطلقاً في تعبيره عن البنية، وإن لم تجار ثقافة التراث وشعره في إخلاصاً للبنية الفكر - فلسفية ثقافتنا وإدراكنا بكون الروح الفاعلة في التراث لتفكك بقشوره التراث يعلمنا الإخلاص لدواتنا الفكرية فلماذا نصر على خيائنه بالإخلاص له وبفكره؟

وقد سبق هذه المقاطع بحث ذو بعد تاريخي اقترحت فيه أطروحة هي التالية

«ثمة مرحلة في تطور الشعر العربي، سبقت عصر الحنين كان الشعر فيها قائماً على النبر، ثم ستمر الشعر بعد حصوله مرحلة الايقاع الشبوي، ابتداء من الضمير والعريء القيس يستقي انتظامه من مكونات الونء - سبقيه بالدرجة الأولى خمسة عشر قرن على الأقل - ورغم بروز حركة تجديد واعية قاصدة في العصر العباسي، لم تتغير معادهم الفواعل الايقاعية في الشعر ورغم انفجار حركة ثوره فعلية في العقود الثلاثة الأخيرة، فإن منظراً من تغيير على هذا الصعيد لا يزال طفيفاً لا

يتناول البنية الايقاعية بشكل جذري، من ينبغي إذن أن يعيد كتابة تاريخ الشعر العربي على ضوء ما يقال هذا، باحثين عن النماذج التي قد تكون سلعت من «تصحيح» الرواة؟ ولم يصدق أبو عمرو بن العلاء حين قال إن أكثر ما قالت العرب من الشعر صاع؟

على صعيد آخر - ليس من الطبيعي والمكر أن نعد لشعر عربي بعضاً من حيويته الأساسية وحرته الجوهرية بأن نعيد خلق إيقاعه النابع من النبر وبفكره من إصار صيغ التركيب الصوتي والتناجيب الوند - سببته للصارمة في تطلبها لتعادل الحركي؟ سؤال جذري ثالث لباحثين يابون، لكما هو، بالدرجة الأولى سؤال لشعراء يأتون» (١)

أما حظورة هذا الكلام فإنها تمنع من كون بقدر مشروعته تمتد إلى شعري جديد ينشأ من التماس مع التركيب الصوتي والايقاعي للكلمة العروسة بطريقه جديدة خارقة على طريقه انبعاث من معهد في تحديد الشعرية في العربية القديمة وحين يتحقق هذا التماس تخرج المكونات المتوارثة للالتفات من إطار الكم والنبر للمنتحس إلى إطار النبر انخالص، ويصبح الانتظام الايقاعي من جهة أمراً عارضاً، ومن جهة أخرى مكوناً داخلياً، أي نصيب قد ينفذ به كل ما في النص الواحد لكنه لا يقدم قللاً نظرياً بمعنى أن يتحقق في نصوص أخرى وبالصيغة نفسها، أي أنه لا يعيد شرطاً من شروط تحديد الشعرية خارجياً وبصورة مستقلة عن استغنى في نص معين.

ولم جاءت الأحاديث على استغنى فصيلة بلغة لا من انقاع وخسب بل من قبل الشعراء أيضاً فانتشر ما نسميه قصيدة النثر انتشاراً سريعاً، وتنامى بقوه وحيوية عصاه إيقاعي (يصعب تحديد نقطة بدايته لكنه يعود على الأقل إلى جبران وإبراهيمي و ترجمة العربية لكتاب المقدس، وربما ضربت جذوره في القرآن الكريم والتراث الصوفي) انضاف إلى النمط الايقاعي التقليدي لتبع من البنية الايقاعية بالشعر العربي ومن الحي أن عبارتي هذه تتضمن أن النمط الجديد ليس ندماً من أسس الايقاعية للشعر العربي، بل هو استباق معبر يجسد عمدة انقطاع عنها وتدشين فضاء مستقر من مدارها وفي تلك كله تحل لانتق حساسية جديدة وتصورت جديدة وشعريات جديدة وفي نهاية المطاف نبت في عالم جديد، إن العالم الذي انتشرت فيه قصيدة النثر غير لعالم الذي سادت فيه الايقاعات النابعة من البنية الايقاعية للشعر العربي، أما ما هي وجوه هذه المغايرة فذلك ما لا طاقة لي على اكتداه وتحديدته بعدة وإن كانت دراساتي نزلهم بإشارات كثيرة بعض معمله سد أسس أود إيراد أكثر وجوه الاختلاف جذرية وحدة إن البنية الايقاعية للشعر العربي تتشكل بكلمات تيسيرية مؤقفاً من اندلاقات انبثي تنشأ بين دواتي ايقاعيتين (أو ثلاث دوى أحياناً)

تشكلان ثنائية ضدية، هـافا (هـ) وعل (هـ) حين تنظمان على محور الترتيب أو الترتيب، الألفي لتنتجا وحدات إيقاعية تتوالى أو تتكرر أو تتناوب بدرجة عالية من الانتظام تمثل فيها (عل) المكون اللامتعير و(ها) المكون المتعير، وتحمل الوحدات الإيقاعية والنعوية والدلالية بمرأ يلعب دورا أساسيا في تكوين الإيقاع، أما في قصيدة النثر فإن الإيقاع لا يستند إلى علاقات الترتيب بين نواتج انقاعيتين متعارضتين وإلى تكرارهما على مسافات منتظمة تختلف ويؤدي ختلافهما إلى تكوين بحر أو آخر، بل يتنامى الإيقاع مع نوى إيقاعيه ليس بينها علاقات محددة من حيث تركيبها الصوتي، من جهة وتزد في السطر الشعري ورويا اعتباريا (بالمعنى الدقيق لصايد للكلمة) لا يحكمه مبدأ منظم، من جهة أخرى، ولقد أظهرت في كتابي المشار إليه أعلاه العروق التي تنشأ بين الأنظمة الإيقاعية التي لا تستند إلى ثنائية ضدية (ومنها النظام الفرنسي) وبين الأنظمة التي تستند إلى ثنائية ضدية (ومنها النظامان العربي واليوناني) وبوسعنا القول هنا إن قصيدة النثر تولد إيقاعات لا تستند إلى ثنائية ضدية من جهة، ولا تلحا إلى نظام بديل مثل عدد لمقاصع المشكلة بل يثبت الشعري، كما يفعل الشعر العربي من جهة أخرى.

ما أقوله، إذن هو - ببساطة قد تبدو صادة - أن قصيدة النثر لا إيقاع لها سوى الإيقاع النابع من اللفظ والتركيب الصوتي للفه النص والأبعاد الدلالية للنظم التي من الحروف رادها، التي تمنح النثر بكل أشكاله وتشكيلاته إيقاعا، ولا توجد وحده إيقاعا شعريا بالتحديد العربي للاندفاع الذي يقوم على تكرار المنتظم مكونات معينة وفي تشكيلات ورنس محددة قصيدة النثر بهذا المعنى لا وزن لها، لكن لكل نص منها إيقاعا كما أن لكل نص لغوي أيا كان إيقاعا (مألعة ظاهرة صوتية والصوت في حركته يشكل إيقاعات) لا يحقق نموذجنا نظريا مسبقا انتصوري، ولا يشكل قاعده لتشكيل نموذج نظري قابل للتقليد في المستقبل كل ادعاء آخر لا يستند له وذلك بالصيغ مصدر أهمية قصيدة النثر ومعنى كونها ثورية، فهي تكسر حدود النص الشعري وتخرج على تحديد الشعرية في العربية إذ تفرض الإيقاع المنتظم بكل أشكاله وحين تولد درجة ما من الانتظام فإن انتظامها يعني شيئا واحدا، انتظام الظواهر الإيقاعية داخل النص نفسه، كالتكرار والتوالي وعدد التراتج، لكنه لا يعني قابليتها للقياس بمقياس حرجي منتظم يمكن صياغة هذا الكلام بصورة أخرى باستخدام المصطلحات الخليلية تسهيلا لما نقول. قصيدة النثر لا تملك ورأ حلييا ولا تصاع أو تتشكل على بحر من صور الخليل المستعملة أو المهمة، كما أنها لا تنتكر لنفسها يحورا جديدة خاصة بها - كما انتكر النوشج والرجل والرباعي والدوبيت والوالب والعتابا والمجدب في تاريخنا الأدبي يحورا متميزة خاصة بها، أي أن

قصيدة النثر لا بحر لها - فالبحر هو القالب النظري المنتظم الذي يوجد خارج النص ومستقلا عنه ولدي يمكن أن يتحقق في بصوص كثيرة. أما قصيدة نثر فإن لكل نص منها إيقاعه الفردي المتعين، والإيقاع هنا يسرح في واد متعير المسارات والانعطافات ويسبح بحرا هادئا منتظم الحركة متكررها وفي اعتقادي أن الصيغ المستخدمة كلمة البحر من أجل أن يدل على هذه الصيغة المستقرة المنتظمة انتكرها المحدودة بشواطيء لا تخرج عليها والتي تحدث فيها مع ذلك تغيرات موجية لطيفة، فهي بهذا المعنى ثابتة جوهريا متغيرة عرصيا في آن واحد، وبالمقابل، فإن قصيدة النثر تغير دائم لا استقرار له ولا ثبات وحركة إيقاع فيها ليست حركة موجيات بل انسراب واندفاع وتبجس وتأثر وتفجر وترقرو وهجعة ومجمعة وعجيج وهدير وسقسقة سمر لمياه عدير قيق، سلسبيل أو متقجر أو ما بين بين، يسير حيث شاء في مجرى لا يحدد منعطفاته ومجذباته ومستقيماه ومعجنته سوى الطبيعة الغير بائنة بحراه وقبالية المياه لأن نهته وتآكل منه هت وهناك أو تخضع بقيوده هنا وهناك، ين إن هتة الاستعارة غير دقيقة لأن للنبع ضفافه القيدان الحاصرت وقصيدة النثر لا ضفاف لها ولا حواصر، فهي ماء مسير في فضاء مفتوح وفي أرض ترابية لينة أي أنها تتمتع ويسير وتقد وسعطف بحصائص الماء وتكوينات طفاته وندفحاته واستكباته لا بخصائص انصبو على الخارجية الخفيفة بلحظة بل اللانق الآن أن أقول إن قصيدة النثر ماء يجري عيانا في تدفقه فضاه الخاص وأرضه الخاصة ومنذله الخاص، وليس ثمة فضاء أو أرض حاصران مسبقا يخرج منهما فاحش النهم ومنصبا قبيها

(٢)

ليس ثمة من ربيعة في أن الانتظام في الإيقاع الشعري قابس للتحقق بين موازين الخليل، وأكبر دليل على ذلك النص «نقراني، ولستام الآيات التالية» «قل هو الله أحد، الله الصمد»، لم يلد ولم يولد، ولم يكن له كفؤ أحد» (سورة الاخلاص) مثلا على ذلك، إن الانتظام هذا لا يتمثل في تكرار ظواهر صوتية معينة على مسافات معينة بقدر ما يتمثل في انتظام تزايد زخم الإيقاع التبري من تراتين إلى أربع ترات إلى خمس ترات في الأخير، بعد أن كان استهل بترتين هويتين متتاليتين من الكلمتين، «قل هو» وتيرتين بعدهما على الله أحده، أي أن النص شكل قدر من التوارر أولا ثم كسر هذا التوارر (أربع ترات + تيرتين + أربع ترات + خمس ترات) حالقا بذلك نسقه الانعاسي الحاد حدة باثرة، من جهة والمتلطف قليلا، من جهة أخرى، وذلك في تفسيره جوهر موقف القرآن الكريم من المذاهب التي تنسب له ولدا، غير أن هذا الانتظام ليس له صيغة محددة تشترك بها نصوص عديدة، بل ينشأ حين ينشأ بخرج خاص بالنص الذي يحدث فيه ويصحب ذلك بمقارنة إبداع هذه السورة مع سور

قصيرة معائلة بها مثل لباس، والعلق، والمسد وغيرها

يبد أن للنثر إيقاعه بمعنى آخر هو أنه يقوم على إيقاع المفردة أو السطر لأنه يستند بقوة إلى الفصل والوصل. كانت مبادئه الفصل والوصل في الشعر ابخلمي تقوم على طول التفعيلات وحدودها وعلى الشطر ثم على السطر، ولشطر والسطر محددان بالقافية ونهاية البيت، أما إيقاع النثر فيقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالي المتعلق بالمراد النفس والضغط انتبـع من تموجات التجربة والقراءة والحركة الداخلية للغة الشعرية

كل المحاولات التي تزعم أن لقصيدة النثر إيقاعها الخاص انكافي للوزن تنشيث بأديال الشعرية القديمة، وتحاول إكساب الشريعة لقصيدة النثر بموضعها داخل تراث الشعرية وتأصيلها فيه. لكن الحقيقة البسيطة هي أن قصيدة النثر لا أصول لها في الإيقاع التقليدي على مستوى تصويري - أي مستوى التحديد الواعي للشعرية عند العرب، فرغم وجود من قالوا بأن الوزن ليس شرطاً كافياً لإنتاج الشعر لم يقر أحد بقدر ما نعرفه الآن من المشهور من التراث العربي - أن الشعر يكون بغير الوزن أما على مستوى الانتاج الأدبي في حدود الآن لشعرية غير النور يلعب دوره في إعادة تصوير نصي وتحديده، أي أنه يدفعنا إلى اعتبار نتائج أدبية ماضية شعراً مع أن الذين انتجوها وعاصروها لم يعبروها بكتب هكذا يكون أمام نهجين متعارضين من التفكير الأول يسعى إلى كنهات شعرية لظاهرة ما برعم أنها متأصلة في التراث، كان كل ما لا يوجد في التراث لا شرعية له، أي أنه يسمح حداثة الحدائي ويلغي جذته وطايرته، والثاني ينتج الحاضر بخصائصه الجديدة الماثرة ويتركه بعيد صياغة الماضي وتحديده وتصنيفه أي أنه في الموهب من عملية الاندفاع الحقيقي فكل ابتداء حديد حق بعيد صياغة لماضي

خلق

لقد بدا لي منذ زمن طويل أن إحدى أكثر أسئلة دقة وأعظمها وعد بتحقيق عائد وغير هي استخدام المفاهيم المثيرة التي طورها النحاة العرب، وبشكل خاص عهدانقاهر الجرجاني، في بحيل أساليب الفصل والوصل، لدراسة إيقاعات النثر، وخاصة كما تتبدى في قصيدة النثر المعاصرة، ففي غياب مقومات الإيقاع ذات تكوين منتظم ونابعة من التركيب النورني للغة لا يبدو أن ثمة وسيلة أفضل لتحليل الإيقاع استري الذي عدا وضد، تماماً أنه لا ينبع من عناصر توليد الإيقاع في أسية الإيقاعية للشعر النورني.

وكما تعمقنا في دراسة قصيدة النثر أدركنا الحاجة للأداة من الدراسات التي تناولت أسلوب القرآن الكريم وطرق تلاوته،

وأقامت تميزات مرهقة من الآات المكنة والآات المدنية إلى إيقاع النثر المتخص أقل الإيقاعات استثماراً لطبقات الإيقاعية للغة، وكلما استخدمنا أساليب التقطيع و لتفكير وتغير النبرة والالتفات والوقف والابتداء والاستئناف والفصل ارددت المكونات الإيقاعية بروزاً، واقترب إيقاع النثر من إيقاع الشعر المنتظم (دون أن يبلغ بالضرورة درجة الانتظام) لأن جميع هذه الأساليب تقتضي ورود فواصل من الصممت بين المكونات النغمية، ولعلاقة بين المتعلق والصممت، أو الحركة والسكون هي جوهر التشكيل الإيقاعي ومولده الأساسية

هو ذا نموذج للنثر المصدر المتعائق لدي يصفى عليه أسلوب الوصل

«أسس ذهبت إلى للدوسة أفكر طوال الطريق بالدروس العديدة التي لم أدرسها حاملاً دقاتي وأقلامي إلى أن وصلت باب اندروسة فعمل عني أحد رفاقي بعص الكتب محفناً عني الشعور بالتعب والاعياء والحاجة إلى الراحة فشكرته شكراً جريلاً صادقاً ودخلت قاعة الدرس معاً»

أما النثر المفكر المتوارى للكون اندي يقوم على كثرة الفصل فعني نماذج ابارة كتابة أدونيس كما تتجلى في المقص التالي:
«أنا دي الفراغ أفرغ الممتليء، حتى الصوتان وحر، حتى الرمل يتأصل في الماء - لماذا الطرقي، لماذا الوضوء؟»

صاحب صدر ولن أعود السقوط حاتي وشرطي
أخنة نقيصي

إسي عرمن وأعلن جاذبية الموت - أنا الغيم ولا يباس عندي، أنا القفر ولا غيم لي»^(٢)

وفي المقاطع التالية

«كان اسمها يسير صامتة في غابات الحروف،
والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل
جيش يقاتل بالدموع والأجنحة،

وكان الهواء راكعاً والسما عمودة كالأيدي،
وحاه

ورق سات غريب واقترب اغدير الواقف وراء الغابات
رأيت ثماراً تتخاصر كحلقات السلسلة

وبدا الزهر يرقص
ناسياً قدميه وألفه
متحصناً بالكف»

«طامح جسدي كالأفق وأعضائي نخيل ثمرين في
أقطف تحت صدرك، أيسس وأنت ريماني والماء

وتسقط جائية حوله. (٢)

النص، وهي العامل الذي يحدد توزيع الكلمات في وحدات

▲ ▲ ▲ ▲ ▲

البيت والسحاب يتعانقان البيت والله ليب
و لروح البيت والكلمة البيت والنقص
والشمس،
اللحم الملء عطف انظلم واختنق،» (٧)

أما السبعة الثالثة التي تبدأ بالبروز هنا ثم يكون لها أن تلعب دورا كبيرا في شعر السنوات اللاحقة ، فهي اعتماد الايقاع على الحوار الحسي بين النطق والصمت، أو ما أسميته سابقا الحركة والسكون، واختلال الفراغ مكونا أساسيا من مكونات الايقاع ويتمثل ذلك في اليباس وتوزيعه بين الأسطر والمقاطع والصمت كما هو معروف في حوهر تكوين الايقاع موسيقيا، ولا ايقاع دون صمت

في هذا النص، يحدث الفصل بين الحمل الثلاث الأول، وهو فصل سام، دلالي وتركيبى، ويحدث التوازن بين الحمل الثلاث التالية، وهو تركيبى ووزني، ويحدث التوازن والتعاضد اسركيبي في الممثلين الأخيرتين من المقطع الأول ثم تتكرر هذه المقومات في الجمل التالية، بصورة مختلفة وتسد النص بأكمله ابعثات العارة القصيرة ، والتعارض بين سيرة الصلة الاسمه والجملة الفعلية

يبدا أن ايقاع هذا النص يتقسم بسمة أخرى تثير إشكالية عميقة وتفتح مجالات حسنة لطرح أسئلة جديدة حول الأيقاع تلك السمة هي أن بعض أسطره وعناوينه تشكل فجلا تقديرات مألوفة وتنتمي الى بعض محور انجيل اشتدعة في الشعر قديما وحديثه لتتأمن الأسطر (التي يمكن أن تفسر، الآن أبياتا)

ندفن اللحم ولا نأكله
الموج ضعيف، والريح
ندفن اللحم ولا نبكيه
ندفن اللحم ولا نعرفه
ندفن اللحم ولا نقلع البيت لعميق
ندفن اللحم ونأكله
نبصقه ونبصقه
نزرعه ونزرعه

تنتمي هذه الأبيات باستثناء الثاني منها، بجلاء الى البحر المشهور «الرجز» (مع نقص متحرك واحد قبل «ندفن»)
وبعضها ينتمي الى الرجز دون خروج عن الاطلاق على صيقه الخيلية (٧، ٨، ٩، مستعمل متعلن، متعلن متعلن، متعلن متعلن) وأما الثاني فهو من الحبيب قعلن مع قعلن فعلن، كذلك ينتمي البيتان الأول والرابع الى بحر الرمن دون حمل أو علن

كما أن كثير من العبارات الجزئية موزونة بالمعنى الحليلي، وبثيرة منه الطامسة من أسئلة يتعلق بجوهر الايقاع وطريقة تكوينه ومسألة لوعي أو عدم الوعي به، كما نثر من حديد مسألة الكم والبر في الشعر العربي لا شك الذي في أن إلقاء هذا النص كقصيدة نثر ينتج لدينا قراءة مختلفة يقايع عن قراءته بوعي لكون الأبيات التي ناقشتها منه موزونة خليليا من أين ينتج الفرق؟ وكيف؟ وإجابتي: كما كنت قد قدمت في حالات تتعلق بالشعر القديم الموزون خلييا، هي أن الفرق ينبع من الدور الذي يلعبه النثر الذي نضعه على لكلمات، وعلى أوزان اتقومات مجردة، في قراءة دون أخرى.

لكن نص الحاج أيضا يكشف الى أي مدى كانت قصيدة اسنر لدى متجيبها اسكريس (حتى أمين الزيدني وجيرس وفؤاد سليمان والدوار الخراط) موسقة، مركبة تركيبيا يبرز فيه الايقاع ويلعب نورا أساسيا، وقد يكون لذلك علاقة بمفولات نظرية انطلق منها الشعراء، لكنه قد يكون تعبيرا عن الالتصاق الحر حسي لتكوينات ايقاعية كثيرة بلا وعي المبدع العربي بسبب انقطة المولية لشعر العربي الموزون وقد يساعد ذلك على تفسير صمود النكيس الايقاعي ودوره لدى الكثيرين من شعراء الملوحة لزاما له لقصيدة النثر الذين لم يشأوا في سياق الشعر العربي الموزون ولم يألفوه سبب ضعف تكوينهم الحر في ورادة الأنظمة تعليمية عربية في العقود الأخيرة، خصوصا في القراءات الأدبية

غير أن أنمي الحاج يكتب في هذه الموحة نفسها نمطا مضادا من الموصف، هو النص السردي الذي لا يختلف كثيرا عن النثر القصصي الكثيف الذي يكتبه، مثلا، ركيب تاهور، وبالمثل الأكثر عن ذلك هو دفقاعة الأصغر أو القصيدة المارقة» (٨) وإنني لاستعرب تماما — من منظور تقليدي يتوقع الانسجام في عس اكسب — أن أنمي الحاج كتب كلا هذين النصين في الزمن الذي كتب فيه مقدمته المشهورة لمجموعته لأن ذلك أن كل ما في هذا النص يقصن لسابقه ويقصن المفاهيم النظرية التي طرحها الحاج في مقدمته. أما من منظور الطارئ الذي يقرأ أن انتاقص هو امبدأ الناظم للوجود الانساني وللإسراع فلا غروية في تدفقات لصح إطلاقا، غير أن الشيق يحق مؤان أسلوب القصيدة المارقة» هو الذي كان له أن يطغى على قصيدة اسنر في شعر جبل لاحق هو الأكثر تأثيرا بالحاج، وكان له أن يسهم في انتاج قصيدة نثر عربية تخرج كلمة على الصورة المتأثرة بنظريات برنار وأبرز سمات «القصيدة المارقة» هي أنها تقوم على الوصل بصورة شبيه كلية فيكون لها إيقاع النثر المتعاقب السري ولا شيء آخر

الوزنية، فكل حملة أو عبارة متكاملة المعنى تحتل سطرًا مستقلًا ويخلق انقطاعًا طاهرًا، كما أن انتزيع يسند أيضا إلى بهجة معينة يريد النص أن يخلقها ومن ادّال حدا في ذلك أن النص محرك تحريكا كاملا حتى عى أواخر كلمات نهايات الأسطر إلا في مواضع قليلة مما يكشف درجة عالية من التنظيم الإيقاعي واللهجوي.

أما التعدادات النبرية فإنها واضحة تماما في النص ولا حاجة بتفصيلها

نبرتان

٣ نبرات

٣ نبرات

نبرتان

ب -

٣ نبرات

٣ نبرات

نبرتان

٣ نبرات

نبرتان

نبرة

٤ نبرات

نبرتان

٤ نبرات

٣

٣

٣

٣

٤

٣

٣

٤

٢

٣

٢

٣

٢

أخيرا، من المثير أن نرى أحصينا عدد النوى المكونة لأسطر النص وأحصينا عدد المقاطع فيها اكتشفنا درجة شبه تامة من

فاطمة قنديل:

«أستطيع

أن أكتب لي اسما آخر

على زحاجة يتغش الآن

بأنفاسي...»^(١)

«من أين تأتي هذه الأشجار؟

كبركون تطيق على النافذة

ويكون علي

أن أزيح ستارها المغبرة

كل صباح.

أراها

تلقني أغصنها الثقيلات على

رثة الفراغ

تبعثرها أوراقا صمراء

كيف يتسنى لها

أن توقع الريح في شاكها

وأن تنكأ العصافير

كيف يتسنى لي

أن أعلق النافذة على الضوء المحتطف

قبس أن يزيق عى عرقها

أو أن يدحني الهواء

دون أن تحزه سكاكنها

في كل يوم

تخرج أحشائها الملونة

قربانا للخريف

وتطل عارية في الشتاء

تحدق في ظلها...»^(٢)

جلي تماما أن هذا النص نثر متصل مطرد وأنه لا يختلف إيقاعيا عن أي مقطع نثري عادي في مقالة مثقنة - مع أنه يختلف على مسنويات أخرى، فهو يعبق بلغة شعرية جميلة تنبع من فبص أمحيلة، ستهكة والصور المتألفه والحساسيه المراهة بإراء بعالم، الخارجي والداخي معا، لكن مما يدعم اتصال الذي قدمته أعلاه أن النص موزع بصرامة على أسطر تخلق صمونات وانقطاعات ومدييات إيقاعية ولهجوية، كما تخلق تواريات وتوزينات وتعدادلات سطرية تنبع من الدبر بالدرجة الأولى - رغم الاتصال والاطراد التركيبي والدلالي، لكن ما هو أكثر إشاعة أن التوزيع على أسطر يتم بناء على أسس تركيبية دلالية، حالقا ما أسميته «إيقاع المعنى» في مقابل إيقاع الصورة

أنسي الحاج :

«يا مملوءة مطرا وشمسا، تعالي تنفق، اعقدي
خنصرك في خنصري كعداوة، لا تويني ! اغري
ابتعادك في كبدي، فرق الخصر، اني أكل لحمه
ومنكي وعبيدي رؤيا لهبة؟ فلتحشش الرؤى !
يقضن كسمكة، أعلق فخذني على لافتة، أنطفيء
وأضيء: «لا تخدعيني»، كنت انظر بها وماء، كنت
انظر فأراني، صرت أراك.» (١١)

أدونيس :

«أخلق لريح صدرا وخاصرة وأسد قاسمي عليها.
أخلق وحها للرفض وأقارن بينه وبين وجهي أحمد
من الغيوم دفاتري وحبري، وأغسل الضوء.
للسفوح زينة أتريا بها، للصنوبرية خصر يضحك لي،
ولا أجد من أحبه - هل كثير إذن أيها الموت، أن
أحب نفسي؟

أشكر ماء لا يرويني . كالهواء أنا ولا شرائع لي -
أخلق مذخا يتقاطع فيه الجحيم والجنة . أخترع
شبه طين أخرى وأدخل معها في سباق ولي رهان
أكس اعيون في عاري أنسلل في ألبس الملاهي فتح
ذاكرة لأولين . أنسج ألوانها وألون الإبر . أتعب
وأرتاح في الزرقه - يشمس تعبني ويقصر في لحظة
واحدة.

أضلق سراح الأرض وأسجن السماء ثم أسقط كي
أضل أميا للضوء ، كي أحس العالم عاصبا ساحرا ،
متعبا ، خطرا كي أعلل التخطي .
دم الألهة طري على ثيابي . صرخة نووس تصعد بين
أوراقه - فلا حمل كلماتي ولأَمْضُ...» (١٢)

إن أقدم هذا تحليلا مفصلا لهذه اللغة الموقعة لثرية، لكنني
ألقت النظر إلى الولم بالتفكير، واستخدام الفاصلة والفاصلة
منقولة والنقطة والنقط المتتالية ثم ندرة أدوت العطف بين
فقرات المقطع الواحد وانعاشها تملأ بين المقاطع ثم التركيب
النضمي البصري لجعل مثل «كالهواء أنا ولا شرائع لي»
«للصنوبرية خصر يصحك لي» ولا أجد من أحبه» ثم الإحلال
البصر الذي يعاد عملية تحت بياض جاد وابتعد عن الرمط
والتقصيل والأسهاب، وسألفت النظر بشكك خاص أخير إلى
تشكل الانساق التركيبية (الثلاثية خاصة) وانتظام حدودها
وأجلالها للعل المضارع وفاعله ضمير المتكلم + المفعول به +

متممات شبه جمالية ، ثم انكسار النسق في مقاطع تركيبية
بارزة بطريقة تؤدي إلى منع الارتابة وقلب التشكيل الإيقاعي في
آن واحد . وكل ذلك من السمات الأساسية للغة شعرية ذات
انقاع بارز.

محمد الماغوط :

«أظنها من الوطن
هذه السحابة، لمقبلة كعينين مسيحيتين
أظنها من دمشق
هذه الطفلة المقرونة الحواجب
هذه لعيون الأكثر صفاء

من نيران زرقاء بين السفن
أيها الحزن .. يا سيمي الطويل المجدد
الرصيف الحامل طفله الأشقر
يسأل عن وردة أو أسير
عن سفينة وغيمة من الوطن ..
والكلمات الحرة تكسحني كالطاعون.» (١٣)

الإيقاع الابهتي:

ثمة نمط يقاسي آخر يختلف عن الأنماط التي أدرجتها
حتى الآن لاحتوائها على، وإن كان له رنين خفي يذكر بنثر
أبو نواس، المنوع الذي أسماه «الإيقاع الابهتي» أو
«التسبيحي» هذا يتوافق النص ويتلاحم في تكوينات لغوية
تمزج بين الوصل أو الفصل والتفكير والنوازل من جهة
و لسفوح إيقاعي، من جهة أخرى، مرجعة صدى أساليب
الإنشاء الترميمية، ومسغلة الإضافات الصوتية بلغة إلى درجة
أشد درورا مما هي عليه في أنماذج النسي اقتبسها «سيفاء»
وبشكك خاص حروف المد، والبداء، والندبة والاستفانة،
والمناحة المبشرة بأنماطها المختلفة، ويستحق هذا النمط
دراسة مسبقة لذاته، لكن للجان الراهر ليس لفصل الأمكنة
لتأدية هذا الغرض.. لذلك أكتفي بالتقريب على هذا النمط بصيغ،
أحدهما لكامل أبودييب والآخر للقاسم حداد وأمين صالح

كمال أبودييب

من «بحث عن وجه أمية في التكوين الثاني»

1

أبدأ الآن فصل عينيك والدمع
ناستسلمي لريشة الكلمات السافرة كالأنائل المضرجة
في صحاري تجري من تحتها الأنهار دماء، وأهدائي على
أنامي الرعوشة/ بين الأنملة والرعشة أنت، بين

الدمعة والجفن، بين الهواء والنفس الموضع،
فاستسلمي/

سأسج من شعرك المرقق ضوءاً يتلاشى في مساء
شتائي سماء تظلني ندادة أبعادها وآتي إليك حين
تجيء الطيور من حافة الأفق أجنحة تقطر دمعاً
ودماً/ سآتي إليك حين ينهمر الثلج وتلتهم الأشياء
تتجمع في فينك الوريث/ سآتي. آه، لكن لا تشيحي،
إن في وجهك الصغير قناديلي وضوئي فاهدئي.

انتي

أبدأ الآن فصل عيبك والموت...

(كان بصوت صفاة أجردس تأتي من الشمال في
سيم ريبيعي/ رسيم أجنحة بيضاء تنأى في سماء
فسحة تنشر فوق البحيرة الهجعة بين المرج والمرج
بين الغابة والدمع، كانت عينك تأتلق في ضوء
يتفرق من حوافي الغيوم تراد في دعة فوق الباحة
والأراجيح ترج الضوء المسائي/

ها أنت تجرين من أرحوحة إلى أرحوجة من الأحصر
لأحمر الأخضر الأصفر/ وها أنت جميلة مثل رشاً
يتقافر في الكنبان يكتشف لون الهواء والفضاء
والعشب/
ها أنت.

هـ

يتها الحفية كالعبور بين ألق الرعد وألق البراعم/
يتها المضيئة كالقناديل تساقط فوق جدول يرهج
كالريش في جناح آت من البحر. من؟
قلت من؟

11

يتها الطافرة كأبائل الجبال يتها العصية كالدمع يتها
لثرية كالينابيع في الأحراش الوريقة الظل بين
السمح والحقول، قممها كنت في جفاف عيني أن
أضربت النار/ وأبروخا وأسد أن أضرم التل ورمد
الزعر الغض أجساداً تلوت قبل أن تحرس الصرخة
الأخيرة سوقاً وأذرع تكلم فوق الأرض
كالأرض/

قممها/ وكنت وهج رعب من زمن يأتي كأنه كان
ثم أقفل الزمن الآتي وزج في نفق يرشح موتاً
وفهقهات وينبع موتاً وفهقهات وكنت..

يتها الجرح في الدم/ الفورة الحبيسة في حلم تاطر
كالقوس وجاءت لحظة انزع فارتمى تنفاً بين وجهي
وبين الأفق.

(كانت أجنحة بلون الغمام تساقط فوق/ وكنت
قممها وهشياً نثار حلم تضرج في فورة الدم المؤجج
بين البحر والتل بين القبع والزعر المرمد/
كنت ..
آه

كنت

111

ها أنت تطلعين من جسدي الصبب تدخلين في
جسدي الصبب/ ها أنت تثنين تدخلين قلا تقصفه
النار عويل رؤوس مقطوعة وأجساد سليخة وها
أنت مسكونة بشبح الوحش في اليد التي تجزر الرأس
ها أنت/ تغورين.

أين تثنين

أين؟

ها أنت والتل والرأس واليد والأجساد ما أنت؟
(صبيقة تشر بلمعها الأشقر الطويل لريح تعدو في
بورب مدو تطلو المهار الشقر والفرشات)
ما أنت؟

محصن تعلق أبوابها النار عليك مدبرة ظهره
الصبي/

لا يدي تشد

لا رعي ولا صراخي/

أنت تمضين

لن يعود بك الفجر لن تعود بك الأرض فالنار التي
اجتاح التل والأجساد تحتحك الآن فتتهوين
يستيك الكابوس والرعب وموت الأطفال في التل
والجنوب.

لكن

سلاماً لوحبك الغض تحتاحه النار

ادتهوين

لكن

سلاماً

وسلاماً (١٤)

قاسم حداد وأمين صالح

من الجواش
«من أعطاك طبيعة النصل وجرأة انتخب الأسماء؟
وحبك
وحيدة في النوم
ووحدي
لكن،

قلت لك: افتحي النافذة كي أعرف أن لك دارا
تشرف على المساءات كلها، فبدون هذه العلامة
الرشيقة لن يتسنى للهزيع الأخير أن يتأهب ويدفق
الأحلام في روحي.
قلت لك،

لكنك أوصدت النافذة ومحوت النار، فهربت
المساءات وظل الليل يللملم أطرافه في عربة لا تقود
إلا إلى الفناء.

يا لك من وحيدة

وحيدة مثل نجمة في سديم
أن أن تخلمي هذا المطر الوارف وتسعفي التوايب
المحدقة بك أشبه بجوقة جاءت لتطش بأحلام
النوم ملجأك الأخير. تنزلقين من مأتم إلى ألحمة
عامرة بالفتلى، فيأخذك اليأس إلى ملجأ أشد منك
وأنت وحدي

أن أن كتلمي مثل فراشة المحنة
وتكرثي بطريد الكواكب المسجدة،
يا العائبة مثل قناع يسر في الوجه
يا الغارقة في عسل العبر،
أرفعي خمرك المطرز باليقين
وانظري.

أطل عليك أيتها الفاضحة، مدعورا من هذا الشهيق
السحيق كما أهوية.

لم أعرف سرير هذا البياض والشسع
أتشبث بذيل المعجزة

فلربما،

حين يخذلني الحديد،

يسعفني البياض الرحيم.

أطل عليك

مغمورا بالمستحيل كاهرا بالنعم:

فلربما،

في سرير رشيق كهذا،

أخرج من جاذبية الموت وتدلني اليوم إلى الخدوة.

آه، أنت هناك، في طيات نجمة داجنة تغوين

أصابني لتسوق- في رواق العيم- بغلات حنونات

تحمل شفاعة البحر. تراوديني كي أقفز في البياض

اللامتناهي. بلا صمائية، أذعن لمهرجان الوسائد

آه، هناك أنت.. عارية مني

وأنا هنا.. عاريا منك

لا بياضك الواسع يهب جحيم المعرفة

ولا بياض المتجزيء يدفق الدم في الثلجة المقدسة» (١)

ملحق ٣

نماذج من قصيدة النثر وتنوع التشكيلات
الإيقاعية فيها

أما النصوص التي هي من بعضها يولد إيقاعا نابعا من
تفصيله والفقير، والتوازن بين الجمل القصيرة، وبعضها يولد
الإيقاع الإيهامي التسبيحي فيما يولد بعضه إيقاع موصول
والترابط والتعديق

وما احتجرت في لهذه النماذج بأمر صدفة واعتباط، بل هو
هذوس، جعالة، فلك يلقى أود أن أقترح من خلالها أن التعارض
بين نمطي قصيدة النثر يعود أصلا إلى نقاطها التأسيسية في
المرحلة لحاسمة من نشأتها المعاصرة، فيقد تمثل في هذه النقطة
التأسيسية تياران إبداعيان مختلفان تماما على رأسهما محمد
الماعوط في طرفه وأدونيس والحاج، في طرف آخر فقيما
جسد الماعوط المطلق العربي الذبيح من التكوين التاريخي للغة
الإبداع العربية والحساسية العربية بصورة طاغية، مثل أنسي
الحاج لوجه المتفاعل مع الإبداع الفرنسي بقوة، وكان أدونيس
توسطا بينهما على المدى الطويل، لكنه في المرحلة الأولى كان
أقرب إلى أنسي الحاج فيما أضفى في مرحلة لاحقة أقرب إلى
محمد الماعوط وما أطرحه في هذا البحث يتضمن موصوح أن
قصيدة النثر التي ابتكرها الماعوط هي التي شكلت المدح السائد
في الخمسينيات والتسعينيات خاصة بقصيدة نثر عربية لم تعد
تطغى عليها حساسية وإيقاع موشو جان بالمكون الفرنسي، لكن
هذا لا يعني أننا أمام نمط واحد الآن، فالأنماط ما تزال متعددة،
وفي نثر بول شاول وسليم بركات وعيس بيضون ومحمد أمم
وقاسم حداد خاصة سمات ماثرة للغة شعرية وإيقاع مغايرين
لنمط اسائد ويبقى نثر أدونيس يشكل مداره الخاص المتميز
بما

سيف الرحبي

البيت لبنة وصحاحها
اكتشفت أنني مازلت أمشي
أهت على رجلين غارقتين في النوم
لا يريق مدينة يلوح
ولا سرايا استراحة

على رجلين ثابوتين في النوم
أنا لذي طين بأنه وصل
وعند أول مدخل
تنفست رائحة قهوة وناح كلاب
فكومت جسدي
كحشد من المتعبين والجرحى
لكنني عرفت أن الضوء الشاحب
يتسلل من رصغي
خيوط دم
يصل الشعاب بوديانها الأولى (١٦)

عباس بيضون

رقصة لم يشعر بها أحد

والمرأة تحمل الحسون. حين يمر الجدي قطعه الطفل
يلعب بقطعة نقد حين يمر قرب الدندني سرعيا الحدي لا
يتمبه حين يبتعدان تنظر المرأة إلى الحسون ولتعت الحصى
القطعة التي خلفها شياطين كثيرة تحركت في الهاوية لكون
الرقصة لم يشعر بها أحد. مع ذلك بضع دقائق من التأخير عن
الموعد الجهلي. (١٧)

أحبك

«أحبك

البقطة تنصير باكرا

وتجدنا معدين

أحبك

أنها أخيرا تحف الوحلة

أحبك

نهم أولادنا من الريح

لن يجد النهار قمة تستفهمه

أحبك

الجميع في لوحة الجفاف

أنها أيضا

زفاف الرطوبة

أحبك

من اللسعة ذاتها يتسللون

أحبك

الكلام الخافي. (١٨)

«كنت أنتظر إلى أن يخرج مني

ذلك السلك. لكننا هذه المرة

سنبصق ألما خالصا وقسوة خالصة. تلك هي الريح

التي تشاهد نفسها على حافة

الجرف. والهواء الذي يحز نفسه

على الشق الطويل. وليس غناء

ما يوشك أن يصفر في القصب. لكن الريح

التي تنقسم بخطة بين نصفي الجبل. ليس غناء

ما يشق في قطعة جبل، لكن

إلى أن ألد ذلك المسار من نهاية

روحي أترنم «كان لي قم كبير

أحق»

يحكي حسن حابر

«كل مساء

الحنينة تنقط

كل مساء

طفل الخير إن بصرخ

كل مساء

تمر سيارة الاسعاف

كل مساء

يفكر بالسفر

وكل صباح ينهض

ليفتش عن عمل إضافي

ويقول لصورتك على الحائط

صباح الخير. (١٩)

سليم بركات

«للدي شفرات،

للحقول طباع السراقين،

فلأعد المديح بدبا، فليعد الضلال الأمين مدائح

الغيب في رقة.

يا الضلال، الذي يتمم للحقيقة ما تلتهم الحقيقة في

إطرائه، يا لك ضلالا يستنفذ العريق في وصفك،

ابتدعات وأشكال - ويجب أن اعترف بأن هؤلاء أقل عدداً، مع أنهم أكثر جلبة أحياناً، من سبقيهم

لكن ثمة تياراً ثالثاً يجهر به بضرورة التعدد والاختلاف والشتات والتفاوت والفرق وبمخالفات التصور بدلاً من حماليات الوحدة الانصهارية هذا التيار يرى الثقافات لا متجانسة، ويؤمّن نتيجة لذلك بأن الشرط الطبيعي هو أن تتبنى في انتماءات نماذج متعددة وأشكال وإبديت متباعدة، وأن هذه النماذج جميعاً توجد وجوداً تجارياً لا نصهوبياً فيه، وأنها جميعاً مشروعة، وأنها تجسد حيوية الثقافات وثرائها وخصبها وأن لمدف الفكر الذي يبغي أن يسود هو موقف القبول والأغناء لهذا التنوع والتعدد والفرق والاختلاف أي أن ثمة تياراً يؤمن فعلاً بمدى غلبة الثقافات ومتعددها وبالحرية في الإبداع والقول والتفكير وهذا التيار هو الأكثر صموداً في قصصنا الرائدة وهو ما ينبغي أن نعص على تهميته وإثرائه.

والوجه الآخر، أصفه هو الإيمان بأن الثقافة أبداً ما تسد روح عصر ما أي مرحلة تاريخية ما، ولقد كتبت كتاباً في موضوع «الشعر العربي وروح العصر» في هذا السياق - من الطرف الأول الذي أشرت إليه سابقاً، أي الذين سترزون شرعية قصيده النثر، أن الهوية الثقافية السائدة تاريخياً هي المحسد الفعلي لاندفاع الثقافة العربية وحركته بلحنه العربي وهم في تلك طرفان في الواقع أولئك الذين ما يزالون يرفضون ما أضيفه انشعر الحز، وأولئك الذين يتنولوا لشعر الحز ومأخوذه بغير أن تأمل علاقة الإبداع بالثقافة يكشف أن التكرار كان دائماً قائماً فيها خلال هذا القرن على الأقل. لقد طفئ لشعر الحز بين بدايات الخمسينات والستينيات. ولقد ساءت بقاء متفجر صاعد هذه المرحلة إلى جانب إيقاع نامي هادي. ومثل هذين البعدين خليل حاوي وأدونيس. لكن من منظور استرجاعي الآن ينكشف لنا أن الإيقاع التقليدي ظل قائماً جنباً إلى جنب مع الشعر الحز، وأنه لم يندثر كما خيل لكثيرين منّا. ثم جاء مفصل الانكسار الكبير فانبثق الإيقاع التقليدي هادراً ومن اللادع أنه عاد بقوة في انتاج شعراء مثل نازك الملائكة كايوا في طليعة الذين كتبوا الشعر الحز. ولم يتنبه الكثيرون من بدلالة هذا الانبثاق إلى أن بدا واضحاً أن التيارات الاسترجاعية - التي نسفها خصاً الأصولية - أخذت تهدر في حيلتها المعاصرة. لقد كان الاستباق الإيقاعي أرماساً طليعاً - كما يحدث في إبداع الشعري كثيراً وبما يكاد يشبه المعجزة - بعودة البنى الفكرية التقليدية إلى البروز والطغيان، والدال أن ذلك كله حدث في الزمان نفسه الذي شهد هغيان قصيدة النثر في فصامات متميزة. وما يعنيه هذا الأمر - ي شخصياً على الأقل - هو تجاوز التقاطعات، وتعدد خطوط الانشراح والصرع في المجتمعات والثقافات التي نسميها عربية، وانقسام أجيال شابة على نفسها انقساماً بهراً، كأن كل

ما يقتصر أنه مشترك، أو ما كان مشتركاً، لم يعد قليلاً قابلاً لأن يكون مشتركاً، أو كأن كل أحد صار يصير على الاندفاع في مداره الخاص، في حيز مجبور لحيرات سواء لا متداغم متواشج بهد

هل يمثل هذا الفضاء - بل ينبغي أن أقول الفضاءات - ارماساً لتعددية والحزب وقبول الآخر والاختلاف الاحصائي؟ أم يمثل وصول التشظي والتفتت وانقطاع الوشائج والأواصر إلى ذراها؟

هكذا لسؤال لأكثر صعوبة في حيوات الرامات. السؤال الذي لا أمك جواباً عليه الآن، وكل جواب عليه هو بدوره جزء من إشكالية التأويل والعقائدات ودورها في التأويل كل جواب يمنع من سلور عقائدي ويتحكم به انتماءات عقلانية يسوى ذلك لا أود أن أجازف بقول وأما انتظار غوبو الذي قد يأتي وقد لا يأتي لأقدم جواباً مع أنني أرفض وأحسد بأن الجواب قد يحسم التقيضين ويقر كليهما فيصوغ بذلك منظوراً جديداً متعصفاً وثرياً للتأويل المحتوي لطواهر الثقافات وإشكالياتها المرمقات

الهوامش

- ١ - في البنية الإبداعية للشعر العربي دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧١، ص ٥١٧ - ٥٢٣
- ٢ - إيمان بهار، دمشق، صيغة نهائية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٨، ص ١٤٣
- ٣ - مقالات في الماشق، الأناشيد الكاملة - شعر، نطفة الشابة، لجلد الثاني دار العربية بيروت ١٩٧١ ص ١١٢ - ١١٧
- ٤ - سابق ص ١٠
- ٥ - سابق ص ١١
- ٦ - من أجل كلمة جديدة موقّع البر عن الكلمات، والأنسج المختلفة للبر تستحسن مراجعة كتبي في السية الإبداعية ابتداءً من الفصل الثالث
- ٧ - البيت العميق، ل، ط ٢، المؤسسة الجامعية، بيروت ١٩٨٢، ص ٤٠ - ٤٥ (ط ١ صدرت عام ١٩٦٠)
- ٨ - سابق ص ٥٩ - ٦٣
- ٩ - صمت سنة متلة مشرقات شرفيات انقارفة ١٩٩٥ ص ١٣
- ١٠ - سابق ص ١٧ - ١٨
- ١١ - ورد، ص ١٠
- ١٢ - ثغالي مهيار، ص ١٦٥ - ١٦٩
- ١٣ - مسرّن في مسرّ القصر، الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت، د. ت. ص ٢٣ - ٢٢
- ١٤ - مواقف ع ٢٢، بيروت ١٩٧٨ وانظر النص كاملاً ص ٢٤ - ٤٥
- ١٥ - الجواش دار توبال الدار البيضاء ١٩٨٦، ص ٩٠٤ - ١٠٥
- ١٦ - ربح من الربح اجمالي، دار الجديد بيروت ١٩٩٣، ص ١
- ١٧ - نقد الألم دار الجديد بيروت ١٩٨٢ ص ١٩
- ١٨ - سابق ص ٤٩ - ٥
- ١٩ - خلاه هذا الفوح دار الجديد، بيروت ١٩٩٠ ص ٤٧
- ٢٠ - بحيرة المصن منشور، دار الويس لندن، ١٩٨٨ ص ٧
- ٢١ - المجاهبات الموائيل الأجوان، التصاريف وغيرها، دار النهار، بيروت، ١٩٩٧، ص ٣٨ - ٤٠، ٤٩ على التوالي.

قضايا النص المسرحي

بقلم الأستاذ : محفوظ بوعراوة

التقديم ؟

I / إشكالية النص المسرحي بين

النقد والإبداع :

إن النص المسرحي بعد إبداعها غريبا عمن العرب ولا تعترف به النخبة العربية إلى حساب بقية الأدب الأخرى، ولا لم تستأنس إليه في تاريخها على الأقل : شأن شأن التكنولوجيا. ولعل السر الأساسي يعود إلى فكرة-المثل الأعلى-عالم العرب في تاريخهم لم يكونوا ليحولوا على النظر إلى المضل وإنما كانوا يستلهمون ثقافتهم من الماضي : مثال "تفهد اللغة" الصواب ما قاله العرب القدماء أو وضع قواعد الشعر (العمود الشعري) الصواب ما سبق إليه العرب -الحضارة العربية- حضارة أموات إن صح القول. أما إذا عدنا إلى المسرح فإنه لم يسبق إليه العرب لذلك هابت كل القواعد والإبداعات. بل أراد العرب أن يسحروا على منوال اللغة

التخطيط :

I / إشكالية النص المسرحي العربي بين

النقد والإبداع

II / قضية الصراع

III / المسرح ومآل الحضارة

IV / بين النقد الأدبي

V / إشكالية المصطلح ومنهج توظيفها

المقدمة :

إن هنا في هذه المقدمة أن نشير إلى الإشكالية الكبرى التي وجد فيها النص المسرحي العربي، فهو جس أدبي مختلف من بقية الأجناس وله خصائصه التي تميزه عنها. لكن عناصره في كثر الأجناس تقريبا : الحوار، موحود في الشعر والقصة والمقامة.. السرد (الإشارات المسرحية) متوفرة في القصة والرواية. إذن، أين يكمن الاختلاف. وكيف يتسنى لنا فصل المسرح عن الأجناس الأدبية. وما هي مستنداتها

الديمقراطية والتعبير الحر

II / قضية الصراع :

بعد الصراع مقوما أساسيا في بنية النص المسرحي، يعني لا بد أن نجد صراعا نمطيا للشخصيات : داخليا أو فيما بينها، أو بين البطل و قوى أخرى خارجية عنه.

فمع الإغريق كان الإنسان يصارع الألهة و الألهة من شأنها أن تحكم في قدر شخصية ما، فيحاول البطل التمرّد على الألهة التي تحكم في قدره، و يستغل الحكيم هذا المقوم ليبين التحولات التي قلم لها في نطاق الأسطورة اليونانية.

والإسلام ماثلة إليه يتحكم في توجيه الفكر العربي لذلك فهو لا يسمح صراع الإنسان مع الله، فعند الحكيم إلى أنسواء أخرى من الصراعات (الملك أوديب - صراع الإنسان مع الإنسان مع الزمن في أهل الكهف...).

وفي هذا النطاق يجوز اعتبار مقوم الصراع عنصرا من العوامل ساهمت في تأخر المسرح العربي.

III / المسرح و مآل الحضارة :

إن الإنسان بطبيعته يعمل هاجس الحضارة المتطورة التي أنجبت أرسطو و أفلاطون

والشعر: فعملوا هذا النص بأن اعتبروا مثالا (رسالة الغفران مسرحا) والقصيد الشعري القديم يتضمن جانبا من المسرح (أو هو ديوان العرب).

- كلها في الحقيقة محاولات بربرية ليس إلا يعزل توفيق الحكيم في مقدمة الملك أوديب هذا النص :- غياب عنصر الاستقرار في الحياة العربية : كان العرب يعيشون الرحال، والحال أن للمسرح يستوجب الاستقرار.

لكن بداية من القرن الأول للهجرة وعاصمة في القرن الثاني، و بدأت تحديد في عصر المأمون عرفت الدولة استقرارا جديدا وسياسيا و معرفيا، و لكن لم يظهر المسرح كفن، سواء كان نصا أو ركعا.

و كانت ثمة بعض المحاولات في حركة الترجمة التي عني بها المأمون : لترجم العريب كتاب فن الشعر لأرسطو لكن المترجم صق ابن يونس ترجم : الكوميديا بالمصاغة والترجيديا بالمدح، يعني أنه اعتمد مقومات شعرية أو ظن أن الكتاب حول الشعر.

لكن حسي، أن القضية سياسية بالأساس لأن المسرح من شأنه أن يخاطب به المثلي الجمهور بشكل مباشر فيتم فصاها السياسة ومشاكل المجتمع والمسرح مظهر من مظهر

وكذلك أفلاطون في جمهوريته يقر بأن
ذهب إلى مصر وتعلم منها الرياضيات
وبالأحرى الفلسفة مفترة بالرياضيات :
يعني في مرحلة لم تتصل الرياضيات عن
الفلسفة و علم الجبر.

لذلك عاد الأوروبيون اليوم لدراسة العلوم
المصرية القديمة ووسعوا دراسات متعمقة
في هذا الشأن فظهرت الإيجولوجيا
Egyptologie - الحضارة اليونانية
ازدهرت لأنها تأثرت بالحضارة المصرية
آنذاك.

IV/ بين التقيد المبرحي والقسط الأدبي :

إن العملية التقيد لدى العرب في القستم لم
تكن عامة تمام العباب دائما وإنما زانست
العمل الإبداعي بصفة عامة. وقد وعى
العرب الجدلية القائمة بين اليأس
والتقبل. فنجد الشاعر يقوم بدوره التقيد،
فيفتح قصيده بلاطافة و الحذف. و نجد
الجمهور يقدم أحكامه حسبول القصيدة.
لذلك ظهر التقيد في مستوى هذه الأحكام
جماعية يعني أن مفهوم الإبداع كان
يصوي تحت نفس المقاييس : فالجواب :
ما قاله الشعراء السابقون. فظهر التقيد

وستراط... لذلك وإلى وقت غير بعيد
كانت أوروبا تعد الإغريق مثلها
الأعلى... يعني يجب الأعد عن الحضارة
الإغريقية باعتبارها المنبع والحكيم كان
متأثرا بالحضارة الأوروبية. فحاول أن
يرتفع نفس المنهج و يأخذ عن الحضارة
الإغريقية. لأنها الأصل الذي مهد إلى
المرح. وتوصل الحكيم إلى حفة نتائج
وعلاقات بين الفكر الإغريقي و الفكر
العربي و متى متروعه هذا بالمصاحفة :
مصاحفة بين الحضارتين. أما شكل هذه
المصاحفة فهو ما عهد إليه من تعبيرات في
مستوى الأسطورة الإغريقية حتى ثلاثية
الذهنية المبرقة. أوديب في أسطورة
سوفوكل، كان يتحرك حسب منبهة
الأله. فهو يتخذ إرادة الألهة. لكن في
مسرحية الحكيم : أوديب يصارع الحقيقت
و يصارع إرادة ترسياس (وبالتالي صراع
الإنسان مع الإنسان، و صراع الإنسان مع
الحقيقة) لكن حسب رأيي : المنبع الأصلي
للحضارة الإنسانية أو غل مهد الحضارة
العربية إنما هي مصر : بالمرعونية و
بالاسكندر المقدوني، و لما وصلت إليه من
شئ العلوم. فالليونان تسأثروا بالحضارة
المرعونية، و أرسطو يعترف بذلك.

الفاعل المشروط بشروط : (الوقت
الظلية-النسب-وصف الرحلة-العرض
) والمهم أن العملية القديمة جاءت بعد
العملية الإبداعية، يعني أن الإبداع هو الذي
حدد القاعدة (المعروف الشعري).

- حصرت المادة قبل القاعد لم تطور الفقد
إلى أن ظهرت الدراسات اللسانية أعطت
مسا جديدة لدراسة الأثر الإبداعي-
ظهرت المدارس القديمة (البنيوية-
السلوكية-مدرسة التحليل النفسي...) و
تولدت عن هذه المدارس مادة بقية اسمها
المنهج. وظهرت الأسلوبية والصورتيات
وصولا إلى الدراسات المعاصرة وصارت
هذه المدارس تشغل على النص الحاضر:
يعني أن المنهج جاهز ويمكن دراسة أثر ما
هذا المنهج أو أي منهج آخر مخالف
(مقومات القصة : زمان ومكان شخصيات
+ سرد +حوار...) لكن الأمر يختلف مع
المسرح.

مع المسرح سبقت القاعدة المادة، يعني أن
النص المسرحي لم يسبق المسرحية، على
الأقل، لأن النص المسرحي له شروط والتي
ظهرت أول ظهورها مع أرسطو في كتاب
من الشعر. فكاتب النص المسرحي يختلف
تماما عن كاتب الرواية أو القصة أو

القصة. كاتب النص المسرحي وهو
يكتب به لا بد أن يحصر في ذهنه جدلية
الإبداع والتشكيل، يعني أنه نص قابل
للتشكيل. فأدبيته لا توقف عند حدود
الإبداع وجمالية العبارة المقروعة وإنما
تتمدد ذلك إلى جمالية التشكيل. لذلك
يتداخل الخوف مع الإشارات السردية، والتي
سماها البعض الإشارات المسرحية أو
الركحية، لأن لها صلة بالتشكيل.

وبعد أرسطو أول من وضع كتابا في النقد
المسرحي فسط مراسم المسرحية زمانا
ومصطلحا وبظلا ومضامين وذلك في
كتاب عن الشعر. وقد عرف المسرح
الذي عني به أرسطو بالمسرح الكلاسيكي
غير أننا لا نجد في كتاب أرسطو حدا
لمصطلح الشعر وإنما اعتم بتحديد المفاهيم
التي تحدد نوع المسرحية، فنانج حد
التراجيديا. وحد الكوميديا.

يقول في حد التراجيديا : " التراجيديا
محاكاة لعمل جاء تاما في ذاته له طول معين
في لغة محنة لأنها مشتملة بكل نوع من
أواع التزيين الفني وتتم هذه المحاكاة في
شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث
تتم الشفقة والخوف وبذلك يحدث
التطهير من الانفعاليين".

أقل مولة من المستوى العام، و لا تعين الرداية كل نوع من السوء و الردالة و إتصل تعي نوعا حالما فقط هو الشيء المنتم للصحة".

إن الذي يند انتباهنا في هذا الكلام تأكيد أرسطو مرة أخرى على مفهوم الإيهام من خلال كلمة المحاكاة غير أن مقصد الإيهام في الكوميديا يختلف عن الإيهام في التراجيديا.

إلى هذا الحد بدأ المسرح الكلاسيكي محمدا لعلاقة المسرح بالجمهور من خلال عمليات من قبل "المحاكاة و الإيهام..."

فما هي أهمية النص المسرحي في المسرح الكلاسيكي ؟ أعلم بقتن المظنون لهذا المسرح شروطا يكون عليها النص المسرحي؟

لا بد قبل الإجابة أن نشير إلى أن مفهوم الإيهام مؤثر حتما في إنشاء النص المسرحي فحنث الكلاسيكية المسرحية أو النص السردى الكلاسيكي ينصع إلى ضغوط خارجية هي حضور صورة الجمهور في ذهنه لإيهامه بالمحاكاة. و هذه الضغوط لا ينبغي أن تتجلى حتما في بناء النص المسرحي و في لنته و في حركة شخصياته...

إن في كلام أرسطو كلمات هامة تعبر معانيهم معنى المسرح الكلاسيكي : المصطلح الأول : المحاكاة : أن يندمج الممثل مع الشخصية التي يؤدي دورها في مستوى المصارعين والحركات و اللبس...

فالمحاكاة تناس على ما يسمى مفهوم الإيهام. والمقصود من المحاكاة إيهام المتفرج بأن الممثل الذي يؤدي الفعل لا يمثل دورا مسرحيا وإنما على العكس من ذلك إنه يرى كأنه ذات الشخص الذي يؤديه. ويؤكد أرسطو هذا المفهوم بقوله : "وتسم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي".

فالدرا تتهض على ضرورة تقمص الدور بينما الرد يولد مسافة بين الممثل والدور. فالإيهام في المسرح الكلاسيكي يجعل من الجمهور كالحالم زمن البقطة. مفهوم المحاكاة متناسق أيضا مع فرض للمسرح. والفرض الأساسي للمسرح عند أرسطو : هو التظاهر يعني حمل الجمهور على الخلاص من اتعالي الخوف والشفقة. ووظيفة الممثل أن يوهم الجمهور بأنسه لا يرى شيلا وإنما يرى حقيقة.

وحدد أرسطو الكوميديا بقوله : "والكوميديا محاكاة لأشخاص أرياء أي

حدد منظرو المسرح الكلاسيكي أسساً لا بد من توفرها فيهم لتلأ أصولاً و مفومات ضرورية نذكرها كالتالي :

1/ الحدث و الحبكة المسرحية :

اعتبر أرسطو أن الحبكة هي روح التراجيديا، فهي جوهرها تتصل بانتظام أجزاء المسرحية حتى تكون عملاً فنياً متناسقاً متوفاً فيه الوحدة العضوية بصيرة أرسطو، فالنص المسرحي هذا المصنف الكلاسيكي يشترط فيه تسامح مكوناته الحديثة في حبكة تجعله وحدة فنية. والحدث من أهم العناصر في النص المسرحي المكونة للحبكة المسرحية.

وعموماً فإن انتظام الأحداث في النص المسرحي الكلاسيكي يكون كالتالي :

تطلق المسرحية من حدث معين ينبع بالإشارات للزمان و المكان-تعمل هذه الإشارات خلفية اجتماعية أو غيرها-ثم يحدث التصادم بين الأحداث فتتولد وتدخل عناصر تفوق تطور الحدث فتكون الأزمان في حدودها القصوى- و عمادة تكون الأرمة في نصف المسرحية-وبعد شدة التأزم تتلأ الأحداث نحو الانفراج شيئاً فشيئاً- فيكون البطل من الناحيتين أو العاشقين.

2/ وحدة الزمان و وحدة المكان :

وحدة الزمان : كما عرّفها أرسطو في التراجيديا أن تجري أحداثها في دورة فنية أي في يوم و ليلة. أما الأحداث الخارجية عن هذه الدورة فيسردّها الأبطال أو الجوقة -هذا المفهوم لوحدة الزمان لم يبق مؤلفو النصوص الكلاسيكية أوفياء له، فإذا بعض المسرحيات تجري أحداثها في مدة أطول من الزمن المحدد، أما وحدة المكان فإنها متصلة بوحدة الزمان- فالأحداث يجب أن تجري في مكان واحد (في قصر مثلاً).

ويجب أن نعلم أن شرط وحدة المكان والزمان ليس إلا استعانة من مؤلف النص لطريق الحدث من الجمهور خالفتل يمكنه أن يحاكي التلأ بحضرة الجمهور والجمهور يمكنه التفاعل أكثر.

بناء الشخصية المسرحية :

إن منشئ النص المسرحي الكلاسيكي ينبغي أن يرسم للشخصية ثلاثة أبعاد :

أ/ البعد المادي : يرسم ملامح الشخصية-السن-الجمال-الفصح-اللبس...

ب/ البعد الاجتماعي : يحدد فيه النص منزلة الشخصية اجتماعياً (ملك-عبد-إله...) ويضبط علاقتها الاجتماعية وحسب أرسطو فإن الشخصية التراجيدية

يجب أن تكون من عظماء الناس، عكس الشخصية الكوميديّة....

ج/البعد النفسي : حيث تتحقّق دوافع الشخصية وعقدتها و انفعالاتها وعواطفها وأفكارها.

- هذه الملامح الثلاثة في تناسقها مع بعضها تجعل النص المسرحي يقتسم لنا شخصية متكاملة وتسج من هذه العلامات الثلاث ما يمتدّ بوحدة الشخصية ووحدة الشخصية طبعاً تستحب في المسرحية لعرض الإيهام.

- وبذلك فإنّ أصول النص المسرحي ثلاثة : وحدة الزمان -وحدة المكان-وحدة الشخصية و المحبكة الحديثة = و على أصول تجعل من النص المسرحي وحدة فنيّة تتحاشى فيها هذه العناصر و النص الكلاسيكي يرفض تكسر الوحدة وتجزئة الشخصية.

فكيف يتجلى مفهوم الإيهام عند مؤلفي المسرح العربي و منهم من كتب مسرحيات لقرأ لا لفعل على حدة واه؟

إنّ معظم النصوص العربيّة تدوّل ضمن إطار المأساة - (الملك أوديب-العدّ-أهل

الكهف -الحلاج...) لذلك حري بنا أن سنحدّد هذه العبارة : يقول أرسطو في تحديد المأساة في ص 25 من كتاب فن الشعر : " المأساة محاكاة فعل بيل تام لها طول معلوم و مزوّدة بالألوان من العتريّن مختلف وفقاً لاختلاف الأزياء. وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفتنون بواسطة الحكايات التي تثير الرّحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهر من هذه الانفعالات".

يهتمنا أساساً في هذا القول بتحديد عبارة المأساة "بالفعل النبيل التام" ومنه أن المأساة تعالج المواضيع الجدّية و لا تقسم بالأحداث العادية. ومن أمثال المواضيع النبيلة أو الجدّية، علاقة الإنسان بظفره، أو علاقة الإنسان بالوجود أو بمزله في المحلّة، أو بالاجتماع أو علاقة الإنسان بنفسه.

وهي مواضيع تشا عنها طبيعة الطفل المأساوي، أو طبيعة الفعل النبيل التام، ويتحدّد ما الشخص الفاعل، و الفاعل في المأساة ليس ليس شخصاً عادياً، فهو على حدّ رأي بعض النقاد: " يجب أن يكون من ذوي الشأن بالميلاد والمركز".

فالطفل يكون من الألهة أو أنصاف الألهة من الملوك أو الشعراء... والفعل الذي يتشّدّ عن هؤلاء يكون فعلاً تاماً و سيلاً. ويعتد

نفسه كثيرا. بتأنيح فعله فأنهم عنده هو
الفعل و أن كان ذلك تمردا على الآلة أو
على الذات نفسها.

و الطفل المأساوي لا يستلم أبدا. وهو مد
بجعله حرا و مسؤولا. فهو العامل مجبدا
"كل شيء أو لا شيء" و"إن أكون أو
أكون" ولعل الصورة تكون أكثر
وضوحا مع غيلان المسعدي في السرد
وبالتحديد يمكن التذكير بحملة التكتيات التي
وقفت حائزا أمام مسيرة غيلان. و لكن
هذا الأخير كان في كل مرة ينهض من
حديده إلى أن بلغ هدنه ألا وهو بناء السد.

لكن في المسعدي في السد والحكيم في الملك
أوديب : اعتبر كل واحد منها عمله :
مسرعا ذهيا، يعني أن تدور أحداثه في
النهر و ليس على الركح. ولعلنا المور
الوحيد الذي يصنع المروب من شروط
المسرح الكلاسيكي.

وأعبروا فإن العاية الأساسية من هذا العمل
ليس التذكير بفضايا النص المسرحي أو
إثارتها وإنما أن نشير إلى أهمية المصطلح
التقدي في شرح النص المسرحي أو التمثل
معه. فمن الأجل أن نحترم هذه القواعد
التي أوساها أرسطو ونهي المرحلة
التحريرية التي تلت

أن طبيعة الفعل لا تكتب فيها من ذاتها
وإنما من علاقتها بالمعامل. والمقصود
بالفعل التام : الفعل المحرر ببلته بحر حق
التهديد، فهو عمل لا يحتمل الفتر. وبذلك
تكون المأساة إندما على الفعل. وحتى يتم
الفعل لا بد أن يتوفر عامل التحدي لكل
ما يعوق عمل البطل المأساة إندما على
الفعل.

وحتى يتم الفعل لا بد أن يتوفر عامل
التحدي لكل ما يعوق عمل البطل المأساوي
فيكون البطل فاعلا، وفعله لا يعرف
الترجيع.

إن طبيعة الفعل التام تعمل البطل ضلعي
نحطلي الصعوبات من أجل إلقاء
الفعل. فأوديب مثلا في سن التصور السني
تعدنه بطلا يسي إلى الكشف عن الحقيقة
فيحطلي في سبل ذلك جميع العوائق
الداخلية والخارجية. يتحدى القدر ويتحدى
العوائق الكاسية في نفسه. عندما أحسن أنه
يمكن أن يكون داته المقصود بالبحث. حتى
التهاية حتى صار فعله تاما.

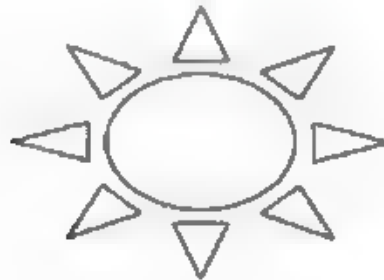
فلو تراجع أوديب مثلا، ما كان لبلغ مرتبة
البطل المأساوي. ثم إن طبيعة الفعل التام
تعمل البطل المأساوي دائما يسدرك غايته
ليكون الفعل تاما. فالبطل المأساوي لا يني

علاقتها بالمدلولات المسرحية. و ليس أن
يسقط مقومات قصصية على نص
مسرحي. ونظـل مور ذلك. معـروات لم يـلح
السابقون في إقـاعتنا لما شـأن شـرح من من
يوس أو اين رـشد لـكتاب فن الشعر
مقومات شعرية. /.

والمرحلتان لا تتعارضان مع توظيف
المصطلح المسرحي من قبل (المحدث
المسرحي- والبطل التراجيدي أو
للأسوي- والأزمة- والمصراع-
والانفراج- واللغة المسرحية- والمشهد-
والمنظر- والتوتر- والدراسة- والزمان-
والمكان...) كل هذه المصطلحات في

في الأعداد القادمة

- "رائحة العمر" سيرة الرقسي
- أحاديث العذابات والنواميس طارق العمراني
- رشيد النواوي.. وعن كتابة الشعر حسني ميدليب
- باريس عاصمة البور والنار في حياته :
- الوليمة المنقطة.. سيرة حياة أريست هينواي !! عزالد محمد غازي



قضايا بلاغية من منظور نقد القديم ونقد النقد قراءة في «المثل السائر» و«نصرة الثائر على المثل السائر»

كعية رضوان(*)

تقديم:

عرف النقد الأدبي العربي القديم في مراحله الأولى هيمنة واضحة في ذاتية النقاد وانطباعاتهم، واستمر ذلك إلى حدود القرن الثاني للهجرة، حيث بدأ يستمد موضوعيته من علوم الآلة التي كانت مردهرة وقتئذ. وتعد البلاغة ركنا أساسا في تلك العلوم، احكم إليها النقاد أثناء قراءاتهم للموروث الشعري العربي القديم.

وإذا كانت البلاغة قائمة على التعقيد لئن استعمال اللغة المستعملة، فإن فرض الناقد لقوانينها على الشعر أو على النثر الفني، من شأنه أن يقف حجر عثرة في طريق المبدعين، وبالتالي يمكن التساؤل عن إمكانية تطويع بعض المفاهيم البلاغية أثناء قراءة العمل الشعري الذي لا يمكن ضبطه بقواعد نمطية تحد من التأويلات التي قد يقبلها، وتعلي في الآن نفسه راية القراءة الأحادية.

وتأتي هذه المداخلة من أجل الكشف عن بعض جوانب هذا الإشكال، وذلك بعقد مقارنة بين مقاربة كل من صياء الدين ابن

(*) كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياش، مراكش، المغرب.

الأثير (637هـ) وصالح الدين الصفدي (764هـ) لمفاهيم «التناسب» و«التشبيه» و«الكناية» أثناء قراءتهما لبعض الأعمال الشعرية والنثرية، وذلك للوقوف عند مدى تحرر الناقد من معيارية البلاغة.

1 مفهوم «التناسب»:

أ - «التناسب» عند ابن الأثير:

لم يتصل مفهوم «التناسب» بالنقد والبلاغة بحسب، وإنما امتد ليشمل ميادين أخرى، وذلك لأنه «قانون كلي»⁽¹⁾. يحكم الكون بأسره، فما من شيء خلقه الله إلا ويخضع لتناسب دقيق، لا يقبل الانزياح عن النظام البديع الذي جعل عليه، قال تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَسْأَلَكُمْ بِكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ﴾⁽²⁾ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَوتٍ فَأَرْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُتُورٍ⁽³⁾ وقال أيضا: ﴿لَا الشَّمْسُ يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ وَكُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ﴾⁽⁴⁾.

بيد أن تصور النقاد لهذا المفهوم لم يكن موحدًا، وإنما كان محكومًا بالمرجعيات الفكرية لكل واحد منهم، فابن الأثير يستخدمه مرادفًا لمفهوم «الملاءمة»، يقول في هذا الصدد مدافعًا عن ملاءمة لفظة «صيرى» لسياقها في قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى﴾⁽⁵⁾: «فجاءت اللفظة على الحرف المسجوع الذي جاءت السورة عليه، وغيرها لا يسد مسدها في مكانها. وإذا نزلنا معك أيها المعاند على ما تريد قلنا: إن هذه اللفظة أحسن منها، ولكنها في هذا الموضع لا ترد ملائمة لأحواتها، ولا مناسبة؛ لأنها تكون حارجة عن حرف السورة»⁽⁶⁾.

أما النقد التطبيقي المبني على مفهوم «التناسب» عند صاحب «المثل السائر»، فنجد في عدة مواطن، حيث يدعو الناقد المتأدبين

إلى الحرص على اختيار الكلمات والعبارات المناسبة، سواء من حيث اللفظ أم من حيث المعنى، إذ عليهم تجنب ما يصيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء والدال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والعين⁽⁶⁾، أما المعاني فإن خلق المناسبة بينها أمر ضروري، ولا يسمح للمبدع أن يتجاوز هذا الشرط⁽⁷⁾.

ومن أهم الأحكام النقدية التي توصل إليها ابن الأثير بناء على مفهوم «التناسب»، تسليمه أن بعض الكلمات تكون مناسبة في الشعر لكنها لا تكون كذلك في النثر، يقول: «فاعلم أن كل ما يسوع استعماله في الكلام المنثور من الألفاظ يسوع استعماله في الكلام المنطوم، وليس كل ما يسوع استعماله في الكلام المنطوم يسوع استعماله في الكلام المنثور»⁽⁸⁾.

ومن نماذج استحسانه للفتة في الشعر واستقباحها نثراً، كلمة «مُشْمَخِرٌ» في بيت البحتري الذي يصف فيه إيوان كسرى:

مُشْمَخِرٌ تَعْلُو لَهُ شُرَفَاتٌ رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدُسٍ⁽⁹⁾

إذ يستحسن الناقد استعمال هذه اللفظة في بيت البحتري، لكنه يستقبح استعمالها في الكلام المنثور، وفي هذا السياق يستحضر مقطعاً من خطبة لابن نباتة يذكر فيه أهوال يوم القيامة، يقول: «اقمطراً وبألها، واشمخر نكالها»⁽¹⁰⁾.

ولعل سبب هذا الحكم النقدي يعود إلى أن ابن الأثير كان مولعاً بالمعاني، حيث يعتبر أن الشعر يضم أكثرها مقارنة بالنثر⁽¹¹⁾، وأهم نتيجة ترتبت عن ذلك، أنه «إذا مر بمعنى عادي حاول أن يسلط عليه تصويره وذكاءه ليرفع من مستواه»⁽¹²⁾، خصوصاً إذا ورد ذلك المعنى في الشعر، وذلك انسجاماً مع القاعدة النقدية السابقة.

كما يمكن حمل سبب استحسان بعض الألفاظ شعرا واستقباحتها
نشرا على أن الناقد كان يمنح الشعراء وحدهم رخصة استعمال العريب
الحسن، لأن مجالات الاختيار عندهم تضيق مقارنة بالكتاب، بدليل
استكراهه لفظة «جحيش» في شعر تأبط شرا:

يَظَلُّ بِمُؤْمَاةٍ وَيُفْسِي بِغَيْرِهَا جَحِيشًا وَيَعْرُورِي ظُهُورَ الْمَسَالِكِ⁽¹³⁾

وذلك لأن الشاعر بوسعه اختيار لفظة تؤدي نفس المعنى، ولن
يختل معها الوزن وهي: «فريد». أما الكتاب فلا يسمح لهم توظيف بعض
الكلمات نادرة الاستعمال، أو ما كان يحتاج تكلفا كبيرا قصد الوصول
إلى المراد، مادام أمامهم متسع من الاختيارات.

ينبني من خلال قراءة ابن الأثير لشواهد شعرية في ضوء مفهوم
«التناسب»، أن الرجل كان يميل نحو النزعة المعيارية البلاغية،
خصوصا حينما يصدر أحكاما نقدية بخصوص النثر الفني، وهو
ما جر عليه انتقادات شتى سنقف عند نماذج منها مع صلاح الدين
الصفدي.

ب «التناسب» عند الصفدي:

أول ما يمكن تسجيله بخصوص مفهوم «التناسب» عند الصفدي
أنه يختلف مع ابن الأثير في تصويره العام لهذا المفهوم؛ ذلك أن
القاعدة التي بنى عليها صاحب «المتل السائر» تصويره للمناسبة بين
أجراء الكلام لا يمكن تعميمها بشكل مطلق، لأن النص الأدبي لا يمكن
صبطه بقواعد معيارية، فهو يعتمد لغة غصية على المعالجة العلمية،
لا تسلم بانغلاق الدلالة⁽¹⁴⁾، وإنما تعتمد لغة تهرب من مدارها كلفة
تقريرية أحادية المعنى، وبذلك تتأبى على الدراسة العلمية المحضنة،
مما يجعل القارئ يتيه في غياهب التأويل الذي لا يمكن حسمه بشكل

علمي. وعلى هذا الأساس يمكن إدراج النص الأدبي ضمن الرمزية «La symbolique» باعتبارها وسطاً يعبر عن واقع فوق لساني⁽¹⁵⁾ «Extra linguistique». إذ هي «كل تعبير ذي أبعاد متغيرة، فهو إذ يعني شيئاً، فإنه يعني في نفس الوقت شيئاً آخر، من غير إلغاء الدلالة الأولى. وبالمعنى الحرفي للكلمة، فهذا يتمثل في الوظيفة المجازية (Allé gorie) للغة (المجاز: قول شيء آخر عن طريق قول شيء ما)»⁽¹⁶⁾.

لقد عمل الصقدي على تسف القاعدة التي بنى عليها ابن الأثير تصوره للتناسب، لأنها جعلت ابن الأثير يقع في التناقض؛ فيستقبح لفظة «جحيش»، ويعتبرها منكراً قبيحة، وذلك كما في قول تأبط شرا السابق، ويرى أن استقبح هذه اللفظة أخف من استكره لفظة «شربثة» في قول الفرزدق:

شربثة شمطاء من ير ما بها تشبه ولو بين الخماسي والطفل

والملاحظ أن الناقد في هذا الموطن يستحسن لفظة ويستكره أخرى بشكل مطلق، فيعتبر أن «جحيش» أخف بكثير على السمع من «شربثة»⁽¹⁷⁾، بل يمتد بالقواعد التي يصعها حول اللفظتين المذكورتين إلى نهر النيل وإلى مظاهر الجمال في الطبيعة فيقول: «وأنأ أرى أن «جحيشا» أخف على السمع من «شربثة» ولو وردت هذه «شربثة» في النيل كدثرته، وأحالت فراته العذب إلى الملح الأجاح وغيرته، ولو كانت خالا في وجنة الشمس هجنتها، وألفت محاسنها التي أنارت الأيام وزينتها»⁽¹⁸⁾.

هكذا يبدو أن كلام الصقدي هو الآخر لا يخلو من معيارية البلاغة، ولو أنه انتقد كلام ابن الأثير في البيتين السابقين دون تعميم على باقي المواطن التي يمكن للفظتين أن ترد فيها، لتخلص من صرامة القواعد

البلاغية، ولذلك فإن أقصى ما يمكن أن نتمتع به نقد الصفدي لابن الأثير في هذا الموضوع أنه خطأً قواعد نمطية ليعوصها بأحرى.

أما استقبح ابن الأثير لبعض الألفاظ المقبولة في الشعر، فيرى الصفدي أنه لا ينبغي تعميمه، من ذلك أن لفظة «اقمطر» في إحدى خطب ابن نباتة التي يذكر فيها أهوال يوم القيامة، هي على أتم مناسبة، ذلك أن «الخطيب رحمه الله من البلغاء الفصحاء الذين يوردون الكلام موارد، ويعطون كل مقام ما يستحقه، لأن ذكر النار والقيامة أمر مهول، ويحتاج إلى ألفاظ مضخمة تهول السمع، وتسيل الدمع، وتقشعر لها الجلود، وتتفطر لها الكبود، ولا يليق بأوصاف النار غير هذه الألفاظ مثل: اقمطر واشمخر واسيطر...» (19).

يبدو من خلال الكلام السابق أن الصفدي يتبع نظام نص خطبة ابن نباتة، وهو نظام لا يمكن قياسه على قواعد البلاغة الجاهزة، لأنه خاص بالنص موضوع التحليل دون غيره، ولذلك لم يهتم الصفدي بتتبع المتواليات اللغوية في النص فحسب، نظراً لأنها لن توصل إلا إلى نتيجة تشبه ما قاله ابن الأثير في الصدد، وإنما قام باستحضار عناصر خارج نصية ممثلة في السياق الذي قيلت فيه خطبة ابن نباتة، وهو التذكير بأهوال يوم القيامة. وعليه فقد عمل في هذا الموطن على إخراج النص من سلطة القواعد المعيارية التي تنهض عليها البلاغة.

2 مفهوم «التشبيه»:

أ «التشبيه» عند ابن الأثير:

يعد التشبيه من المفاهيم النقدية التي احتكم إليها ابن الأثير في نقد الشعر والنثر، ومما تميز به تناوله لهذا المفهوم أنه اشترط له بعض الأمور حتى تبلغ معه الصورة الفنية مبلغاً لاثماً من الرونق والحسن، من

ذلك اشتراطه أن يشبه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم⁽²⁰⁾، ومن هنا يرى غلط بعض الكتاب في تشبيه حصن من حصون الجبال، فقال: «هامة. عليها من الغمامة عمامة. وأنملة. خضبها الأصيل. فكان منها الهلال قلامة»⁽²¹⁾.

حيث إن تشبيه الحصن بالأنملة تشبيه لا مناسبة فيه حسب ابن الأثير، نظرا لاختلال شرط من الشروط التي وضعها علماء البلاغة، وهو أن يكون المشبه به أعظم وأكبر في مواطن الترغيب، عكس مواطن الترهيب التي يطلب أن يكون المشبه به أقبح من المشبه⁽²²⁾.

بيد أن الناقد وكأنه استشعر سيطرة معيارية البلاغة عليه في هذا الموطن، فاستحضر مثالا ينفي القاعدة البلاغية التي يدافع عنها وهو قوله تعالى: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورٍ كَمُشْكُورٍ فِيهَا مَصْبَاحٌ﴾⁽²³⁾، حيث تم تشبيه نور الله تعالى بالمشكاة التي فيها مصباح، وشتان ما بين المشبه والمشبه به، وقد توصل إلى نتيجة مفادها أن هذا مثال ضرب به الله، تعالى، للنبي صلى الله عليه وسلم، وأن المقصود بالزجاجة قلبه، صلى الله عليه وسلم، أما الشجرة المباركة فهي ذات النبي، وأما زيت الشجرة فهي فطرة النبي الصافية من الأكدار إلى درجة أنها منيرة من قبل مصافحة الأنوار⁽²⁴⁾.

والذي نسجله بخصوص انزياح الناقد عن قاعدة تشبيه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، أنه موقف لا يخرج عن مذهب جل النقاد القدامى عند تعاملهم مع الانزياحات في الشواهد القرآنية، إذ غالبا ما يجتهدون في البحث لها عن التبريرات، خلافا لتعاملهم مع خروج المبدعين عن القواعد التي رسمها لهم النقاد.

بيد أن ما يميز موقف ابن الأثير وهو يقرأ التشبيه في الآية الكريمة أنه لم يتبع منهج النحاة القدامى، فبحثه عن تخريج للانزياح القرآني

جعله لا يبتسر الآية من نظامها الذي لا ينطبق على أي نص آخر غيرها، وإنما يبحث عن مميزات النص الجمالية، مستحضرا سياق الآية الداخلي (العناصر اللغوية) وكذا بعض عناصر السياق الخارجي المتمثلة في استحضار المخاطب في الآية ومكانته ونفسيته...

إن موقف ابن الأثير السابق لا يطرد أثناء تعامله مع باقي الآيات الأخرى إذا كانت تستجيب للمعايير التي حددها البلاغيون للتشبيه، من ذلك تعقيبه على قوله تعالى: ﴿وَلَهُ أَلْجَارِ الْمُتَشَاتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَمِ﴾⁽²⁵⁾، إذ يقول: «وهذا تشبيه كبير بما هو أكبر منه؛ لأن خلق السفن البحرية كبير، وخلق الجبال أكبر منه»⁽²⁶⁾.

فالملاحظ أن الناقد لم يحل الآية الكريمة مثل الآية السابقة، لأنها تستجيب للقاعدة البلاغية التي ينطلق منها في دراسة التشبيه، مما يجعل الدارس يرى أن تعامل ابن الأثير مع الآيات القرآنية مبني بالدرجة الأولى على أسس تبريرية تتماشى مع معتقده الديني أكثر من الأسس النقدية التي تنظر إلى الجانب الجمالي في النص الأدبي.

أما النصوص الإبداعية البشرية، فقد ظل الناقد - أثناء قراءته للتشبيه فيها - متشبها بالمقولات البلاغية، وفي هذا الصدد يقول معلقا على نص ابن نباتة السابق: «وهذا غير حسن ولا مناسب؛ وإنما ألقاه فيه أنه قصد الهلال والقلام مع ذكر الأنملة. فأخطأ من جهة، لكن خطأ غطى على صوابه»⁽²⁷⁾.

إن ما يراه ابن الأثير خطأ في كلام ابن نباتة لا يعدو أن يكون تشبيه الحصن بما هو أصغر منه وهو الأنملة، لأنه يتنافى مع القاعدة البلاغية، وهذا يعني أنه لا يستحضر خصوصيات كل نص أدبي، بل يذهب إلى أن النص لا يحسن إلا إذا احترم القواعد التي وضعها أرباب النقد والبلاغة. والنتيجة أن النقاد سيصبح همهم لا يخرج عن شيئين

اثنين: إما تتبع سقطات كل مبدع، وإما إظهار مدى احترام المبدع للقواعد المعيارية، وكلا القراءتين لا يخرج عن القراءة الأحادية التي لا تفرق بين النص الخالي من الأخطاء والنص البليغ.

إذا كانت هذه حال التشبيه عند ضياء الدين ابن الأثير، فهل حاول صلاح الدين الصفدي تجاوز معيارية البلاغة أثناء قراءته لبعض النماذج التي وقف عندها صاحب «المثل السائر»؟

ب - «التشبيه» عند الصفدي:

لقد أثارت فكرة "تشبيه الشيء بما هو أكبر منه" انتباه الصفدي، فخصص لها مبحثاً يخطئ فيه هذا التوجه. وقد انطلق من كلام ابن الأثير السابق، وأخذ يعرض بعض الأبيات التي يصعب التشكيك في جودتها، وهي مع ذلك وقع فيها تشبيه الشيء بما هو أصغر منه، من ذلك قول ابن الرومي:

وَرَمَلِ كَأَوْرَاكِ الْعَذَارَى قَطْعَتُهُ إِذَا أُلْبِسَتْهُ الْمُظْلِمَاتُ الْحَنَادِسُ (28)

حيث شبه الشاعر «كثبان الرمل بما هو أقل منها وأحقر، لأن أوراك العذاري دون الكثبان» (29). ومع ذلك لم يجرؤ أحد من النقاد على تخطيء ذي الرمة في هذا التشبيه.

كما أن كلام ابن الأثير حول التشبيه، سيدفع إلى رفض تشبيه كل شيء في العالم العلوي بما في الأرض لأنه أحقر منه وأقل منزلة، من ذلك قول أبي بكر محمد بن هاشم:

وَالْمُشْتَرِي وَسَطَ السَّمَاءِ تَخَالُهُ وَسَنَاهُ مِثْلُ الزُّبُقِ الْمُتَدَرِّجِ
مَسْمَارِ تَبْرِ أَصْفَرِ رَكْبَتِهِ فِي خَاتَمِ وَالْفَصُّ مِنْ فَيْرُوزِ (30)

حيث شبه الشاعر المشتري وسط السماء بمسمار ذهبي، وشتان ما بين المشبه والمشبه به.

ثم إن كان كلام ابن الأثير صائباً، فإن تشبيه الثريا بالنرجس الذابل لن يستقيم، وكذا الهلال بالقلامة والنعل، والبرق بالسيف، والشمس بالمرآة، والنجوم بالسراج، وقوس قزح بأذيال العروس⁽³¹⁾.

أما الحصون المشبهة بالأنامل، فقد وردت في الشعر بشكل بلغ حد الإجادة، ومنه قول الغزي:

سَدُّ الْبَسِيطَةِ نَازِلًا مِنْ قَلْعَةٍ أَلْ جَبَلِ الْأَشْمِ إِلَى قَرَارِ الْوَادِي
حَتَّى غَدَا الْحَصْنُ الْمُبَارَكُ خَنْصِرًا فِي خَاتَمٍ مِنْ بَهْمَةٍ وَجَوَادٍ⁽³²⁾

وحتى ابن الأثير نفسه، فقد شبه الشيء بما هو أصغر منه، وذلك في قوله: «ونزلنا قلعة نجم وهي نجم في سحاب، وعُقاب في عقاب، وهامة لها الغمامة عمامة، وأنملة إذا خضبها الأصيل كأن الهلال لها قلامة»⁽³³⁾.

إذ يتضمن الكلام أعلاه الصورة التي أوردها ابن نباتة واستكرهها صاحب «المثل السائر»، وهذا يدل على وقوعه في تناقض.

أما بخصوص حجج الصفدي فهي مبنية على تقديم الشواهد التي تتضمن تشبيها يخرج عن القاعدة التي يحتكم إليها ابن الأثير، وكأن غرضه هو تبرير وجود ذلك النوع من التشبيه في الشعر والنثر العربيين لا غير، دون كشف القيم الجمالية التي تتضمنها تلك الحجج.

وعموماً فقد سعى الصفدي من خلال انتقاده لآراء ابن الأثير إلى توسيع مفهوم التشبيه، وذلك بالوقوف ضد معيارية بعض القواعد البلاغية. وتكشف أرواه حول التشبيه ضمناً أنه يعترف بتفرد كل نص بنظامه الخاص الذي يحكمه، وبالتالي فتقييد الشاعر أو الكاتب بجملة من القوانين النمطية من شأنه أن يحد من الإبداع الذي يحتاج إلى التحرر من صرامة النقاد المتشبعين بمرجعيات لغوية تقوم على عدم الخروج عن نظام لغوي يحكم جميع النصوص عادية كانت أم بليغة.

من جهة أخرى فإن إسقاط القواعد النمطية على النص الأدبي لن ينتج إلا نقداً تفسيريًا يقوم على إعادة المعنى الحرفي للنص، وهذا يدعو إلى إعادة النظر في هذا النوع من النقد، خصوصاً إذا استحضرتنا أن أغلب النصوص النثرية التي اشتغل عليها كل من ابن الأثير والصفدي، هي قادرة على أن تقول ما تريد دونما حاجة إلى النقد التفسيري، وإنما يصبح الحوار ممكناً بين النقد والنص الإبداعي حينما يتعامل النقد مع الأثر الأدبي باعتباره عملاً مفتوحاً قابلاً لقراءات متعددة، وذلك عن طريق ملء البياضات التي يتركها المبدع في النص. وقد توفر شيء من هذا النقد عند الصفدي، في الأمثلة السابقة، لما كان يعمل على تحرير النص الأدبي من معيارية البلاغة، لكنه لم يكن مطرداً في سائر الشواهد التي اشتغل عليها؛ حيث كان هو الآخر ينزع نحو القراءة الأحادية لأنه يخطئ الشاعر والناقد في بعض الأحيان، ولا يقول إلا برأيه الحاص كما هو الشأن في تعليقه على قول الوأواء الدمشقي:

وكانَّها وكأنَّ حامل كأسها إذ قام يجلوها على الندماء

شمس الضحى رقصت فنقط وجهها بدر الدجى بكواكب الجوزاء⁽³⁴⁾

حيث يقول: «... فالشاعر وأهمل وابن الأثير مقلد...»⁽³⁵⁾، إذ يقارن بين البيت موطن الشاهد وأبيات أخرى، فيقوم بقياس نظام النص الذي هو بصده بنص آخر يستحسنه، ومن ثم فهو يفرض تأويله على النص ويستبعد باقي التأويلات الأخرى سواء أكانت لناقد آخر أم للشاعر نفسه.

3 مفهوم «الكناية»:

أ - «الكناية» عند ابن الأثير:

قسم ابن الأثير الكناية إلى نوعين: «أحدهما ما يحسن استعماله،

والآخر ما لا يحسن استعماله، «وهو عيب في الكلام فاحش»⁽³⁶⁾. أما

النوع الأول فقد جعله درجات؛ إذ يعتبر الكناية الواردة على طريق اللفظ المركب أفضل من التي تأتي على طريق اللفظ المفرد. مثال ذلك قولهم: «(فلان نقي الثوب)»، وقولهم: (اللمس) كناية عن الجماع، فإن نقاء الثوب أشد مناسبة وأوضح شبهة، لأننا إذا قلنا: نقاء الثوب من الدنس كنزاهة العرض من العيوب اتضحت المشابهة، ووجدت المناسبة بين الكناية والمكنى عنه شديدة الملاءمة، وإذا قلنا: (اللمس كالجماع) لم يكن بتلك الدرجة في قوة المشابهة⁽³⁷⁾.

بخصوص النوع الأول نلاحظ أن ابن الأثير يفاضل بين أجزاءه فيقدم نوعاً من الكناية على نوع آخر، وهذا كلام لا يخلو من معيارية؛ فإذا كان البلاغيون قد سبقوا غيرهم إلى صبط المفاهيم بشكل نمطي، فإن الناقد في هذا الموطن يريد من التدقيق في تلك المفاهيم، ويدعو المبدعين إلى أن ينتبهوا إلى ما أضاف لهم من قواعد.

أما القسم الثاني، وهو الذي أثار انتباه الصفدي فحالفه فيه، فيعرفه قائلاً: «وأما القسم المختص بما يقبح ذكره من الكناية فإنه لا يحسن استعماله؛ لأنه عيب في الكلام فاحش، وذلك لعدم الفائدة المرادة من الكناية فيه.

فما جاء منه قول الشريف الرضي يرثي امرأة:

إِنْ لَمْ تَكُنْ نَصْلاً فَغَمْدُ نِصَالٍ⁽³⁸⁾.

لقد استنكر ابن الأثير هذه الكناية معتمداً معياراً أخلاقياً وليس بلاغياً؛ ذلك أن الصورة التي يتوهمها المتلقي لا تقبلها الأعراف الأخلاقية، مما جعل الناقد يرفضها جملة وتفصيلاً.

وقد احتكم الناقد في حكمه على هذه الكناية إلى بيتين للفرزدق

وهما:

وَجَفُنْ سَلَا حَ قَدْ رَزْتُ فَلَمْ أَنْحَ عَلَيْهِ وَلَمْ أَبْعَثْ إِلَيْهِ الْبَوَاكِيَا
وَفِي جَوْفِهِ مِنْ دَارِمِ ذُو حَفِيظَةٍ لَوْ أَنَّ الْمَنَايَا أَمْهَلَتْهُ لِيَايَا
حيث إن الشريف الرضي أخذ معناهما «فمسخه وشوه صورته»⁽³⁹⁾
في البيت السابق حسب تعبير ابن الأثير.

لقد كانت مقارنة الناقد بين الشاهدين مبنية هي الأخرى على
معيار أخلاقي، وهذا ما دفع الصفدي إلى رفض تصور ابن الأثير،
وخلاصة القول فالمعايير الأخلاقية هي حاجر آخر وضعه ابن الأثير
إلى جانب المعايير البلاغية، وكلاهما لن يسمح بتحرر المبدع لإنتاج أثر
مفتوح على قراءات متعددة، وفي الآن ذاته لن ينتج إلا نقداً تفسيرياً.

ب - «الكناية» عند الصفدي:

إذا كان استحسان ابن الأثير للكناية مبنياً على معايير بلاغية
وأخرى أخلاقية، فإن الصفدي اختلف معه بيت الشريف الرضي
السابق، يقول: «أما هذه الكناية فإنها في غاية الحسن في كون المرأة
يغمد فيها ذلك العضو المحصوص وليس في بابها مثلها ولا تقبح من
حيث الصناعة وتخيل المعنى، وإنما قبحها بالإضافة إلى المقام، إن
كان المقام مقام تعظيم قدر المرثي، لأنها أم ملك أو بنت كبير القدر،
أو أخت أمير، فإنه ليس من الأدب أن يسمع فيها قريبها هذه الكناية
لتعلقها بفرجها وذكر عورتها»⁽⁴⁰⁾.

يبدو أن الصفدي يرفض رأي ابن الأثير لأن الشعر لا يحتكم فيه
إلى معايير أخلاقية، وعليه فالكناية في بيت الشريف الرضي هي
في غاية الحسن لو أنها قيلت في مقام غير الذي جاءت فيه كالتعظيم
مثلاً⁽⁴¹⁾، ولذلك فقبح الكناية ليس بسببه ضعف في صنعة الشاعر،
وإنما في السياق الذي قيلت فيه ليس إلا.

يكشف موقف الناقد في هذا الصدد عن إرهابيات لأبعاد نقدية بالمنظور الحديث، وذلك لأنه تم توسيع مرجعيات إصدار حكم حول الكناية موطن الشاهد، لتشمل مقام التخاطب الذي يعتبر عنصراً جوهرياً في فهم النص وتأويله.

وعليه فقد حاول الصفدي تحرير الشعراء من المعايير الأخلاقية، لأن الصورة الفنية قد تحسن عند خرق تلك القواعد في سياقات معينة على الرغم من أنها مخلة بالحياء، لذلك فالحكم على البيت الشعري أو النص النثري الفني، يجب ألا يكون باجتناث الصورة من سياقها.

بيد أن دعوة الناقد إلى التحرر من الاحتكام إلى الأخلاق لا يعني أنه تحرر من سلطة قواعد علوم الالة، وبالخصوص علوم البلاغة لأنه لم يستحسن بيت الشريف الرضي في سياق آخر غير الذي قيل فيه إلا لأنه لم يخرج عن القواعد النمطية التي وضعها علماء البلاغة في الكناية.

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى جملة من النتائج حول تدخل البلاغة والنقد عند كل من ابن الأثير والصفدي، نوردتها على الشكل الآتي:

هيمنت معيارية البلاغة بشكل كبير عند ابن الأثير، حيث كانت له آراء نقدية تقوم على ما وضعه البلاغيون قبله، إضافة إلى معايير أخرى كان يتفرد بها.

لا يخرج موقف ابن الأثير عن مذهب جل النقاد القدامى عند تعاملهم مع الانزياحات في الشواهد القرآنية، إذ غالباً ما يجتهدون في البحث لها عن التبريرات، خلافاً لتعاملهم مع خروج المبدعين عن القواعد التي رسمها لهم النقاد.

كان ابن الأثير لا يكتفي بالمعايير البلاغية في استحسان الشاهد الشعري أو النثري، بل يحتمكم إلى معايير أخلاقية، مما أدى إلى طمس جمالية الصورة الفنية حسنة الصنعة لا لسبب إلا لأنها محلة بالأدب.

ساهمت سيطرة البلاغة على النقد القديم في قراءة النصوص الأدبية قراءات متشابهة تدخل ضمن النقد التفسيري الذي لا يعمل على ملء بياضات النص بالقدر الذي يهتم بتفسير النصوص وتقريبها إلى المتلقي.

- كان الصفدي في نقداً لابن الأثير يقف أحياناً ضد معيارية الأحكام النقدية التي يصدرها ابن الأثير، وذلك حينما يدرس نظام النص الذي هو بصده محتكما إلى العناصر الخارج - نصية، اعترافاً منه أن لكل نص نظامه الخاص.

الهوامش

- (1) أبو زيد أحمد: التناسب البياني في القرآن: دراسة في النظم المعنوي والصوتي، منشورات كلية الآداب، الرياض، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، د ط، 1992م، ص 11.
- (2) سورة الملك 3.
- (3) سورة يس 40.
- (4) سورة النجم، 22.
- (5) ابن الأثير صياء الدين المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي ونبوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ج 1، ص 177.
- (6) ينظر المصدر نفسه، ج 1، ص 195.

فصاحبه من مطبوعه عبد المدم وبقد "نقد قراءة في "المثل السائر" ونصرة الشعر على مثل السائر"

(7) ينظر المصدر نفسه، ج 2، ص 64، حيث دعا إلى طلق مناسبة بين المشبه والمشبه به.

و: ج 2، ص 87، حين أشار إلى ملازمة المستعار له للمستعار منه.

(8) المصدر نفسه، ج 1، ص 185.

(9) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، ص 183.

(10) المصدر نفسه ج 1 ص 184.

(11) ينظر عباس إحسان تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني

حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1984م، ص 593

(12) المرجع نفسه، ص 596.

(13) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 1، ص 181.

(14) Ricœur Paul. Le conflit des interpretations. Essais d'hemeneutique.

Seuil, Paris. P 68

(15) Ibid. P 67

(16) Ibid. P 65

(17) ينظر: الصفدي صلاح الدين: نصرة التأثير على المثل السائر، تحقيق محمد علي

سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط 1، د ت، ص 138.

(18) المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(19) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(20) ينظر: ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 124

(21) المصدر نفسه الصفحة نفسها.

(22) ينظر المصدر نفسه ج 2، ص 123.

(23) سورة النور، 35.

(24) ينظر: ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 125-126

(25) سورة الرحمن، 24.

(26) ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 2، ص 127.

(27) المصدر نفسه، ج 2، ص 126.

(28) الصفدي صلاح الدين: نصرة التأثير على المثل السائر، 267.

(29) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(30) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- (31) ينظر الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 267 268.
- (32) المصدر نفسه، ص 268.
- (33) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (34) الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 272.
- (35) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (36) ابن الأثير صياد الدين المثل السائر في أدب الكاتب والشعر، ج 3، ص 58.
- (37) ابن الأثير صياد الدين المثل السائر في أدب الكاتب والشعر، ج 3، ص 59.
- (38) المصدر نفسه، ج 3، ص 70.
- (39) المصدر نفسه، ج 3، ص 71.
- (40) الصفدي صلاح الدين: نصرة الثائر على المثل السائر، ص 319.
- (41) ينظر المصدر نفسه، ص 320.

البلاغة العربية - ٣

قضية اللفظ والمعنى

الدكتور بدوي طهانه

واستمرت النظرة المساوية الى هذين الوركين ، حتى كان للاسلوب مدرسة يعنى به ، ويقال في هذه لعناية ، حتى اُقد يفو من كلام اقربائها انها تسقط النفاضل بين المعاني من الحساب .

وزعيم تلك المدرسة وأول امام فيها هو الأديب العربي الكبير أبو عثمان الجاحظ الذي جاهر بأن المعاني شركة بين الناس لا فضل فيها لواحد على واحد ، ولا تفاوت في الاقتدار عتقها بين أديب وأديب ، وإنما مجال التفاوت بينهما هو العبارة والاسلوب ، وبمدر الاحادة في التعبير يكون تقدير الأديب والحكم له بالقدرة ولأدبه بالحدودة . . . وقد ذكر الجاحظ أن أبا عمرو الشيباني كان يستحسن قوله الشاعر :

لا تحسبن الموت موت البسلى وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما ميت ولكن ذا أفضح من ذلك لذل السؤال

وبلغ من استجادته هذين البيتين انه وهو في المسجد يوم الجمعة كلف رجلا أحضره دواة وقرطاسا حتى كتبهما له . . . قال الجاحظ : وأما أزعج أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا ، ولولا أن أدخل في بعض القيل لزعمت أن ابنه أشعر منه ، وكان ذهاب أبي عمرو الى استحسن المعنى ، والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي ، وأما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولته وسهولة المخرج ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر ضاعة ، وضرب من الصبغ ، وجنس من التصوير (الحيوان ٣/٤٠-٤١) . . .

وبهذا القول كان الجاحظ اماما في الانتصار للصياغة والاسلوب ، وزعيما لمدرسة يذهب رجالها مذهبه في التهوين من شأن المعاني ، والزعيم بأنها في متناول سائر الناس . . . أو بعبارة أخرى كانوا يرون أن الفنية في الأعمال الأدبية إما مطهرها الاقتدار على تخير الألفاظ وتنظيمها على طريقة

تبرز المعاني التي تعبر عنها ، وتوضحها وتجميلها ، حتى تصبح من الآثار الفنية التي يعبد بها الناس ، ويعترفون لصاحبها بالسكن من اللغة التي ألف بها أدبه ، وعبر بها عن عواطفه وآماله . . . وبقدر العناية بالشكل الرائق المعجب يكون بقاءها في الزمان ، وصلاحها للجري على ألسنة الناس ، وروايتها للأجيال ، فيكون العمل الأدبي على ألسنتهم وفي كتبهم كالتمثال المنصوب الذي يتطلع الناس إلى عظمته ، وكالصورة المرسومة التي تجذب ألوانها وخطوطها أبصارهم ، وتثير مشاعرهم ، وكانقسام الموسيقى التي يترنمون بها ، وينتقل الإعجاب بها من جيل إلى جيل .

ومن رجال هذه المدرسة أبو هلال العسكري الذي صرح بأن الكلام يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخيره لفظه وإصابة معناه ، وجودة مطالعه ، ولين مقاطعه ، واستواء تقاسيمه ، وتبادل أطرافه ، وتشابه أعجازه بهواده ، وموافقة مآخيره لمبادئه ، مع قلة ضروراته ، بل عدمها أصلا ، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر . . . فتجد المنظوم مثل المثنوي في سهولة مطالعه وجودة مقطعه ، وحسن رصفه وتأليفه ، وكمال صوغه وتركيبه . فإذا كان الكلام كذلك كان بالعبول حقيقا ، وبالتحفظ خليقا ، (الصناعتين ٥٥) .

وتلك الصفات كلها تدور كما ترى حول الألفاظ وتخبرها ثم تأليفها ونظمها ، وذلك آية الفنية والإبداع عند أبي هلال ، والكلام كما يقول إذا كان قد جمع العذوبة والحرارة والرماسة مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الشاب قبله ولم يردده ، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمججه ، والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ، وتقلق من الحساسى البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه ، وتنفر عما يضاده ويخالفه ، والعين تألف الحسنة وتقذى بالقبيح . . .

ثم نراه بعد ذلك التفصيل في محاسن الألفاظ ومزايا التركيب يبدي رأيه الصريح في المعاني ، وهو رأي الجساحط الذي أسلفناه بعبارة لا تعد عن عبارته ، وذلك في قوله : وليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته وبقائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم والتأليف ، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا ، ولا يفتن من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت (الصناعتين ٥٨) .

وعند ابن خلدون أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني ، وإنما المعاني تبع لها . وهي أصل . فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاول في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ، وأيضا فالمعاني موجودة عند كل واحد ، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء

ويرضى ، فلا تحتاج الى صناعه ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة ، وهو بمثابة القوالب للمعاني ، فكما أن الأواني التي يقترب بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف ، والماء واحد في نفسه ، وتحلب الحودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسها لا باختلاف الماء ، كذلك جودة اللفظ ويلاعنها في الاستعمال تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيعته على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها ، وإنما الجاهل بتأليف الكلام وأساليبه على مقتضى ملكة اللسان إذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن بمثابة المقعد الذي يروم التهووس ولا يستطيعه ، لفقدان القدرة عليه (المقدمة ٥٧٧) . ولا يبعد كلام ابن خلدون هذا عما نقله الجاحظ في بيانه عن بعض الربانيين من الأدباء وأهل المعرفة البلغاء « أندركم حسن الألفاظ ، وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا ، وأغاره البليغ مخرجا سهلا ، ومنحه المتكلم دلا متعشقا ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملا . والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة ، وأكسيت الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأرب على حماني أقدارها ، بقدر ما زينت وحسب ما زخرفت ، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض وصارت المعاني في معاني الجوارى » .

وكثير من أدباء العرب وقد الأدب عندهم يذهبون هذا المنصب في الانتصار للأسلوب وإدفع عن الصفة ، واستهين من شأن المعاني ، ومن كلام « فولتير » أن الأشياء تؤثر فينا في الأغلب من نواحي أساليبها ، أي من نواحي القوالب التي نصب فيها ، لأن للناس أفكارا واحدة بوجه التقريب ، ولكن الأسلوب هو الذي يفرق بين كاتب وكاتب

والشبه قريب واضح بين هذه الأفكار والأفكار التي نادى بها الجاحظ الناقد العربي من قبله . . . ومن كلام « فاكه » أن الذي يخله الكاتب إنما هو جمال الأسلوب

ورأى « أناتول فرانس » أن الفكر ليس ملكا لمن يتدعه ، وإنما هو ملك لمن تثبته في الأذهان . وهذا الكلام قريب من قول أبي هلال العسكري : أن الذي يأخذ معنى غيره فيكسوه بالفاظ جديدة ويصوغه صياغه جيدة جدير بأن ينسب المعنى إليه

ومن هنا كله يتبين لنا أن أكابر الأدباء وبلغاء الكتاب قد أجمعوا على فضل الأسلوب ، فالاعتناء بالأسلوب قديم في عهده في الأمم ، فالليونانيون كانوا على هذا المذهب ، والرومانيون أولعوا بالولوع كله بجمال الأسلوب ، حتى أفرطوا في هذا الأمر ، فأدى بهم إفراطهم إلى التقصير في الكتابة الحسنة (الجاحظ معلم العقل والأدب ٢٢٠)

ولعل في تلك الأقوال ما يكفي لإبراز اتجاهات هذه المدرسة ، والوقوف على ما حظى به الأسلوب من العناية ووجوب الرعاية عند عدد كبير من

علماء الأدب ونقادهم •

ولم يقف هذا الاتجاه في نصرة الصياغة والتعبير عند حدود النظر والفكر ، بل انه تولى مهمة الدراسة العملية والتطبيق على كثير من الأعمال الأدبية التي فاضل بينها بمقياس الاجادة في الخصائص الاسلوبية في بعضها ، أو التقصير دون بلوغ العاية في التعبير في غيرها •

* * *

ولكن هذا الرأي في الانتصار للفظ كان له رد فعل عند كثير من الباحثين في الأدب ، فرأيهم يسير في اتجاه مضاد لذلك الاتجاه ، وينهون الى أن التعاضل بين أديب وأديب مرجه الى اختلافهما في القدرة على التفكير ، وفي حيط كل منهما من المعاني ، ولا فضل للتعبير عند أحدهما على الآخر ، لأن الأديب في نظرهم لا يسدل شيئا من الجهد في استحضار العبارة ، لأن المعنى هو الذي يستدعي الألفاظ المعبرة عنه إذا كان جاضرا في ذهن المتكلم ، أي إن الألفاظ تبع للمعاني ، وهي الصورة الظاهرة لتلك المعاني الخفية في ذهن المتكلم •

وتلك المعاني هي التي طالب بها العاطف ، ولم تكن لفظ الا أن يستجيب فسر ! •

فليست المعاني عند هؤلاء مطروحة في الطريق ، وإنما هي خصوصية الأديب التي تميزه من غيره من الأدباء ، لا لكل واحد منهم تفكيره ولسه معانيه ، واختلاف الأساليب في الأعمال الأدبية إنما هو في حقيقته اختلاف الأفكار والمعاني عند الأدباء ••

وزعيم هذه المدرسة عند القاهر الجرجاني الذي يذهب الى أنه لا يوجد أحد يقول : « هذه اللفظة فصيحة » الا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملامة معناها لمعاني جاراتها ، وفصل مؤانستها لأخواتها ، وهل قالوا « لفظة متمكنة ومقبولة » وفي خلافها « فلفظة ونائية ومستكرهة » الا وغرضهم أن يعبروا بالنسبة عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معانيها ، وبالفلق والنسب بين سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تلتق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفظا للثانية في مؤداها ؟

وبمثل عبد القاهر بآية من القرآن ، هي قول الله تعالى : « وقيل يا ارض ابلعي ماءك •• » الآية ، ويشرح ما في هذه الآية من التلاؤم بين المعاني والألفاظ ، ثم يسأل : أغترى لشيء من هذه الخصائص التي تملأ بالاعجاز روعة ، ونحضر عند تصورهما هيئة تحيط بالهش من أقطارها ، تملأ باللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف تتوالى في السطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب ؟

ثم يدلي بصريح رأيه ، وهو أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مجردة ، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملامة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق

له بصريح اللفظ . وما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر . . . وأنت تجد متى شئت الرحين قد استنعلا كلما بأعيانها ، ثم ترى هذا قد فرغ السماك ، ترى ذلك قد لصق بالخصيض ، فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استعصت المزية والشرف استعصت ذلك في ذاتها وعلى أفرادها دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبدا ، أو لا تحسن أبدا !

وسبيل نظم الحروف عند عبد القاهر غير سبيل نظم الكلم ، فسان نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط ، وليس نظمها بمقتضى عن معنى ، ولا يقتضي ناظمها في ذلك رسما من العقل يقتضى أن يتحرى ما ينحراه . فلو أن واضع اللغة كان قد قال « ربض » مكان « ضرب » لما كان في ذلك ما يؤدي إلى شيء من الفساد .

وأما نظم الكلم فليس كذلك ، لأنه يقتضي في نظمها آثار المعاني ، وترتيبها على حسب ترتب المعاني في النفس ، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعينه مع بعض ، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء وانفق .

والعائدة في معرفة هذا الفرق أنه يبين أن العرض بنظم الكلم ليس أن تتوالت الألفاظ في النطق ، بل أن تتناسق دلالاتها ، وبلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل . ثم إن هذا النظم الذي يتوابعه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صفة نسبان عليها بالفكر لا محالة . وإذا كانت مما يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالروية فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تلبس : بالمعاني أم بالألفاظ ؟ فأي شيء وجدته الذي تلبس به فكرك من بين المعاني والألفاظ ، فهو الذي تحدث فيه صنعتك ، وتقع فيه صياغتك ونطمتك وتصويرك ، فمحال أن تفكر في شيء وأنت لا تصنع فيه شيئا ، وإنما تصنع في غيره .

إلى أن يقول عبد القاهر رايه الصريح في هذه الكلمات : إن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني ، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وحب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب في اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق ، فأما أن نتصور في الألفاظ أن تكون المعصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر في النظام الذي يتوابعه البلغاء فكرا في نظم الألفاظ ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه إلا أن تجسي بالألفاظ على سبقها ، فباطل من الظن ، ووهم يتخيل إلى من لا يوفى النظر حقه ، وكيف تكون مفكرا في نظم الألفاظ ، وأنت لا تعقل لها أوصافا وأحوالا إذا عرفت أن حقه أن تنظم على وجه كذا . . . (دلائل الإعجاز ٤٣) . وهكذا فلسف عبد القاهر نظريته في اللفظ والمعنى ونظريته في النظم

على هذا النحو من المنهج التحليلي لينتج رايه في أن المعاني هي الأساس الذي تقوم عليه صناعة الأدب ، وأن ما قد يبدو من جودة العبارة إنما سبيله جودة المعنى والفكرة في نفس صاحبها .

ولقد تبج عند القاهر في ذلك الراي جماعة من العلماء والنقاد ، كما يبدو من كلام ضياء الدين بن الأثير في المثل السائر : أن العرب كما كانت تعني بالألفاظ فتصلحها وتهذبها فإن المعاني أقوى عندها وأكرم عليها وأشرف قدرا في نفوسها ، فأول ذلك عنايتها بالألفاظ ، لأنها لما كانت عنوان معانيها وطريقها إلى اظهار أغراضها أصلحوها وزينوها وبالغوا في تحسينها ، ليكون ذلك أوقع لها في النفس ، وأذهب بها في الدلالة على العصد (١٣٧/١) ثم يقول : فالعرب إنما تحسن الألفاظ وتزخرقها عناية منها بالمعاني التي تحبها ، فالألفاظ إذن حدم للمعاني ، والمخدوم لا شك أشرف من الخادم (١٣٨) .

والذي يدل عليه هذا الكلام أن ابن الأثير وإن عالى في تقدير المعنى وجعله في تمثيله مخدوما وحمل اللفظ خادما له ، لم ينكر عناية الأدباء بالألفاظ وأساليبهم ، ولم يحدد أثر تلك العناية في قوة المعاني وحسن وقعها في نفس القارئ والسماع . ومعنى ذلك أن المعنى بغير اللفظ قليل الأثر . ضعيف الوقع في النفس . فكان هذا منه اعتراضا بقيمة الألفاظ وبعده أثرها في اظهار عظمة المعاني .

وبعض الأدباء ممن يؤثرون المعنى على اللفظ ، لا يبالغون إلا بصحته ، ولا يبالون حيث وقع من صحتة اللفظ وسمحة وحشونته كإبن الرومي وأبي الطيب ومن شاكلهما .

ولكن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . . قال ابن رشيق في العمدة (٨٢/١) سمعت بعض الحذائق يقول : قال العلماء : اللفظ أعلى من المعنى تمنا ، وأعظم قيمة ، وأعز مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوى الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيهه رجلاً لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالقيت والبحر ، وفي الافدام بالأسد ، وفي المصاء بالسيف ، وفي العزم بالسيل ، وفي الحس بالنس ، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلها من اللفظ الحيد الجامع للركة والحزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر ؟

ومثل بعضهم المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة ، فإن لم تغايل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها . .

وكان بعضهم يؤثر اللفظ على المعنى كثيراً في شعره وتأليفه ويعمل : الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل . . ومن أجود ما مثل به ابن رشيق اللفظ والمعنى قوله أن اللفظ جسم

وروحه المعنى ، وارتباطه به ارتباط الروح بالجسم ، يصف بضعفه ويقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح ، وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح . ولا تجد معنى يختل الا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب قياسا على ما قدمت من أدواء الجسم والأرواح ، فان اختل المعنى كله وفسد بقى اللفظ موافقا لا فائدة فيه ، وان كان حسن الطلاوة في السمع ، كما ان البيت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين الا أنه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة . وكذلك ان اختل اللفظ جملة وبلاشي لم يصح له معنى ، لانا لا نجد روحا في غير جسم البتة (المدة ٨٠ / ١) .

* * *

ولعل في هذا الكلام وفيما سلف في غيره ما يكشف عن المنهين ، ويوضح النظريتين . وقد أثار كل فريق عن حجته في صحة ما ذهب اليه بتلك الأدلة التي أوسع بها أشباعه ، والتي حاول أن يفتح بها غيرهم ، أو يرد على أصحاب النظرية المقابلة .

وينشأ من هذا تعادل المكتبي ، أو تكافؤ الأدلة ، ويبقى بعد ذلك الاعتراف بقيمة المصيرين للفظ والمعنى ، وأن الأدب يروم المعنى ، كما يروم العبارة عن هذا المعنى .

وبين المعاني تعاون كبير يرجع الى عمق الأعمال ، ودرجة التأثير بالتجربة التي عبر عنها الأدب ، كما يرجع الى صفات وراثية ذات أثر في العقل والتفكير ، وفي مدى التأثير بالمعاطف أو الخضوع لسلطان العقل ، أو في تغليب إحدى الناحيتين على الأخرى .

ثم ان البيئة التي يحيا فيها الأديب دخلا كبيرا في أفكاره ومعانيه التي تنشأ عن ذلك التفكير ، وكذلك صفات الجنس وخصائصه التي تؤثر على مجموعة من الناس تأثيرا يختلف عن تأثيرها على مجموعة أخرى منهم . كما أن لكثرة التحارب واختلاف حظ الأدباء من الثقافة ومن الاطلاع على آثار الغير أثرا واضحا في تفاوت المعاني عند الأدباء ، واقتدارهم على تلك المعاني .

وكذلك يتفاوت الأدباء في حظهم من القدرة على التعبير ، وقدرتهم على التصرف في فنون الكلام ، وللتقافة المعومة دخل كبير في القدرة على التعبير . كما أن الاطلاع على مختلف الأساليب التي راجت بين الأدباء ، وإدراك مدى التفاوت بين أسلوب منها وأسلوب ، والاهتمام الى مواضع الإصابة والاجادة في بعضها ، ومواطن الخطأ أو التقصير في بعضها الآخر ، واختلاف البيئات وتباين اللهجات ، كل ذلك له أثره في التعبير أو في العبارة الأدبية التي يؤدي بها الأدباء أفكارهم ومعانيهم وأخيلتهم ، لأنه سيدعوهم الى تحري الاجادة والبحث عن أسبابها ، والافتداء بمناهج المجيدين ، وتحاشي أسباب

الضعة التي تجنبوها ، أو التي أنكرها عليهم الخبراء بالفن الأدبي .
وهذا وذاك يقتضيان صرف النظر عن الحجج التي عرضها أنصار كل
من المذهبين في تأييد إحدى النظريتين ومهاجمة الأخرى . كما يفضي إلى
الاعتراف بأهمية كل منهما بتلك الأدلة والبراهين التي بذل كل من الفريقين
جهده في توضيحها وبسطها ، وفي إبداء رأيه في التمسك بها .

(للبحث صلة)



قال الامام الغزالي :

« اذا تراكبت لديك ظلم الهموم ، وتراكمت عليك الغيوم ، وضالقت
خطة الخطب ، واستندت ثائرة الكرب ، فالتغل المنى مراوح تروح بها عن
قلبك ، وتبرد حر صدرك ، وتزى في حركتها سكون جاشك ، وفي الانس
بها ذوال استيعاشك ، فربما اقترب الرجا بما يقر العيون ، ونطق لسان
القال بما يحق الظنون » .



قضية طه حسين والشعر الجاهلي:

الفكر أمام النيابة

من عقدة الفكرة الثابتة.
وأي مكان أنسب لذلك من الجامعة حيث
يمكن للباحث..

«أن يتجرد من كل شيء كان يعلمه من
قبل وأن يستقبل موضوع البحث خالي الذهن
ثما قبل فهمه خسراناً»

بهذا المفهوم كان وليده «في الشعر
الجاهلي» قنبلة ظلت تدوى لمدة ست سنوات
متواصلة.. تشعل فتيلها الصراعات الحزبية
كلما أرادت.. ويزيدها اشتعالاً حقد رجال
الأزهر على «صاحب» كلما تذكروا له موقفاً
ما..

والواقع لم تكن هذه المعركة العنيفة ضد
«كتاب» أو مع «كتاب» بقدر ما كانت ضد أي
عقل يحاول أن يفكر.. وضد أي منطق يرفض
المسلّمات ويحاول أن يطلق بالفكر الحر إلى
«اليقين».

فمن السطور الأولى للكتاب نكتشف
«المنهج» الذي اتبعه الكاتب كما روه هو..
«أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج

عندما نتعرض لمعارك طه حسين..
نستطيع أن نلمح- وبسهولة- تلك المساحة
الواسعة التي تحتلها قضية.. «البحث الحر»
والفكر الحر» ونستطيع أن نقول أن هذه القضية
«بالذات» كانت السبب المباشر في كل معاركه.
فهو منذ أن كان طالباً في...
قبل ذلك بفترة ليست قصيرة.. وهو دائم
الجدل.. دائم البحث لاكتشاف ما حوله. طريقته
إلى ذلك «الشك» وصولاً إلى «اليقين».

لذلك..
كان يتصور أنه قد ترك «أحزانه» على
أبواب الأزهر وأغلق على منطق المسلمات
أبواباً لن تفتح للأبد.

كان يتصور أنه قد بدأ في الجامعة حياة
جديدة.. وأسلوباً جديداً أيضاً.. وخصوصاً بعد
عودته من أوروبا «منفعلاً» ومتفاعلاً «بالثقافة
لغربية»... الحرية الفرنسية. والتعكير
لعقلاني..
لهذا..

كان يعتقد أنه في الجامعة حيث واحدة
الفكر الحر يمكنه أن يبحث.. ويدرس متحرراً

الفلسفى الذى استحدثه ديكاوت للبحث عن خصائص لأشياء فى أول هذا العصر الحديث.

والناس جميعا يعلمون ان القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل وان يستقبل موضوع البحث خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما. والناس جميعا يعلمون ان هذا المنهج الذى يخطوا عليه انصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر كان أخصب المناهج، وأحسنها أثرا.. وانه جدد العلم والفلسفة تجديدا.. وانه قد غير مذاهب الأدباء فى أدبهم والفنانين فى فنونهم وأنه الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث» ثم يقول عن الشعر الجاهلى..

«نحن بين اثنين ما ان نقبل فى الأدب وتاريخه ما قال القدماء، واما ان نضع علم المتقدمين كله موضع البحث، لنقبل أو لا نقبل شيئا مما قاله القدماء فى تاريخه الا بعد بحث وثبوت ان لم يتبين لنا ليقين فقد ينتهيان إلى الرجوع» بعد ذلك.

يتكلم الكتاب عن علاقة الشعر الجاهلى بحياة الأمة العربية فيقول..

«ان الشعر المسمى بالجاهلى لا يمثل حياة لأمة قبل البعثة المحمدية.. ونحن نرى كما رأى النقاد الأقدمون ان هذا الشعر الذى بين أيدينا أكثره مختلق وضعه الوضعاءون فى القرن الاسلامى الأول والثانى وثالث كما وضعوا مئات الألوف من الأحاديث ونسبوها إلى نبي».

وبناء على ذلك يرى طه حسين فى كتابه «ان القرآن أصدق مرآة للحياة الجاهلية وأصح تمثيلا لها من الشعر المسمى بالجاهلى».

ويأتى الفصل الرابع.

فاذا هو يتحدث عن علاقة الشعر الجاهلى باللغة العربية... فيثبت فيه

«ان الشعر الجاهلى بعيد كل البعد عن ان يمثل للغة العربية فى العصر الذى يزعم فيه الرواة انه قيل فيه.. فلنجهد فى تعرف اللغة الجاهلية هذه ما هي.. أو ماذا كانت فى العصر الذى يزعم الرواة ان شعرهم الجاهلى هذا قد قيل فيه..» وعلى هذا فهو يناقش القصص والأساطير التى ذكرت نتيجة لاحتياجات وظروف سياسية واقتصادية».

ثم.. يستنتج من خلال بحثه «أن المؤثر الذى طبع الأمة العربية بطابع لايمحى مؤلف من عنصرين قويين هما الدين والسياسة ولاسبيل إلى فهم لتاريخ الاسلامى إلا اذا وضحت مسائل الدين والسياسة توضيحا كافيا».

ويصف الشعر بما كان فى صفحات هذا الكتاب.. سواء كان مع الدين أو مخالفا له.. كما تلى الشعر فى فترة صراع التيارات الفكرية المختلفة.. وكان أقوى تيارين متناقضين عنيفين.. هما..

تيار الفكر الغيبي.. ومثله دعاة «الخلافة الاسلامية» التى تقوم على أساس أن يجتمع لعلماء الموجودون فى القطر المصرى فينتخبون الملك فؤاد ويبيعونه خليفة للمسلمين.. ومن الطبيعى ان يدعم الملك فؤاد هذه الفكرة لسين

الأول.. نه سيكتسب تلك المهابة بين ملوك العالم الاسلامى وشعوبه مما يكتسبه عادة خليفة المسلمين حتى ولو من الناحية النظرية. اما السبب الثانى فهو استغلال هذا المنصب لدينى فى توطيد سلطته الزمنية فى مصر على حساب الدستور متمثلا فى ذلك بالسلطان عبد الحميد.

وبدأ رجال القصر ينشرون الدعوة إلى هذه الخلافة سرا بين رجال الدين من كبار الأزهر ومدرسيه.. فكانوا يسافرون إلى طنطا.. والاسكندرية والمدن الأخرى التى يمكن أن تقام فيها اجتماعات لرجال الدين ثم بدأت تتكون جماعات فى تلك الجهات التى أطلق عليها اسم لجان الخلافة. ووجد رجال الأزهر فى هذه الفكرة وسيلة لتدعيم مركزهم الدينى باعتبارهم الذين ينتخبون الخليفة فاتفقت مصالحهم مع القصر. وكان من الطبيعى أن يعارض هذه الفكرة أصحاب الفكر المستتير أو بمعنى آخر يقف فى وجه هذا التيار تيار آخر هو «لفكر العقلى» الذين يرون الحكم شيئا والدين شيئا آخر منفصلا.. وكان يتزعم هذا التيار لطفى السيد.. وحسين هيكل.. «الاحرار الدستوريين» فظهر كتاب نشج على عهد الرازق «الاسلام وأصول الحكم» وبه يرى «ان الاسلام لم يقر نظاما معيناً للحكومة ولم يفرض على المسلمين نظاما خاصا يجب أن يحكموا بمقتضاه بل ترك لنا مطلق الحرية فى أن ننظم الدولة طبقا لأحسوال الفكرية والاجتماعية والاقتصادية التى توجد فيها مع مراعاة تطورتنا الاجتماعى ومقتضيات الزمن اما فكرتى فى الخلافة فهى انها ليست نظاما دينيا والقرآن لم يأمر بها ولم يشر. وأن الدين الاسلامى يرى من نظام الخلافة يرى بالأخص من الادواء التى عصفت به وعملت كثيرا على تأخير المسلمين فى سيرهم نحو التقدم. سواء من الناحية الفكرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التشريعية فلقد شلت

الخلافة كل تطور فى شكل الحكومة عند المسلمين نحو النظم الحرة. وخصوصا بسبب العسف الذى أنزله بعض الخلفاء بتقدم العلوم السياسية والاجتماعية فانهم قد صاغوها فى خير قالب يتفق مع مصالحهم».

انطلقت أبواق الدعاية من القصر تهاجم الشيخ على عبد الرازق وكل ما يمثله وتقرر محاكمته امام هيئة من كبار العلماء بمقتضى المادة (١٠١) من قانون الأزهر باعتبار أن ما كتبه ونشره يعتبر أمرا يتناقى مع كرامة الهيئة التى ينتمى اليها- هيئة العلماء- ثم عقدت هيئة كبار العلماء فعلا جلسة حاكت فيها الشيخ على عبد الرازق وقضت باخراجه من زهرة العلماء.

فى هذه الفترة.. وخلال هذه الزويزة.. جاء كتاب طه حسين فى «الشعر الجاهلى» ليدعم نفس الاتجاه الفكرى ويمثل تيارا جديدا فى البحث العلمى فلم يكن كتاب طه حسين فى الحقيقة سوى صرخة علمية تدعو الى تبني المنهج العلمى فى دراسة التاريخ لعربى والاسلامى. وكانت الجامعة المصرية فى تلك الفترة تتبنى هذه الدعوة الفكرية الجديدة هذه الدعوة التى استقبلت بحماس شديد من أنصار التقدم والمستنيرين.. بينما وقف فى مواجهتها رجال الأزهر، ووجدت الصراعات الحزبية فى كل هذا المناخ بيئة صالحة كل منها يحاول ان يشدها لصالحه.. فنجد البعض يربط بين هذا الاتجاه الفكرى وبين حملات التبشير الأجنبية التى كانت سائدة فى تلك الفترة لتثير بذلك الوجدان الدينى عند الجماهير العريضة. طريقهم الى ذلك رجال الأزهر الذين يمثلون الطبقة العازلة لطموح طه حسين وحبه للعلم،

ونجد حزب الوفد يستغل هذا «الموقف العام» وصولاً إلى أغراضه الخاصة في صراعه مع الأحرار الدستوريين.. فيهاجم الكتاب ومؤلفه بصورة عنيفة متصوراً أنه بذلك يخرج الحزب المنافس فقد كان طه حسين حتى هذه الفترة محسوراً عليهم.. بينما.. لنجده مرة أخرى يقف بجواره في نفس القضية ولكن في مواجهة حكومة صدقي بعد أن عقد «تحالفاً» مع الأحرار الدستوريين.. وفي كل مرة تدور مسرحية أشبه بمسرحيات اليونان القديمة.. يبدأ العرض الأول في عمام ١٩٢٦... على «مسرح» مجلس النواب.

على المنصة يجلس «سعد زغلول» رئيساً للمجلس وفي القاعة.. يجلس.. الأغلبية الوفدية طبعاً.

من بينهم يقف نائب الشح مصطفى الغاوي الذي كسبه «ماكان المظنون به أن يوجد بين المسلمين في مصر من يجرؤ على الدين إلى هذا الحد الذي بلغه الشيخ طه»

قبائح متعددة ما بين تكذيب لصحيح التاريخ وتكذيب لنصوص القرآن ونسبة التحايل إلى الله والنبي محمد وإلى موسى عليه السلام..

ثم يستطرد..

انا والله لا أريد تشنيعاً ولكني أريد أن أذكر حقيقة، أريد أن أقول- لأقوام- «جمع قوم» لا يرون رأينا ويدعون أن البحث الحر أمر واجب ولا يجوز لنا أن نقيد حريتهم في عقائدهم ولكننا نقيد آراء تلقن لأولادنا.. وتشاع على أفراد الأمة ما بين متعلم وجاهل.. ولا بد أن يكون ذلك داعية للضلال والفسق.

ويرفع الكتاب.. ويقلب صفحاته.. ثم يذكر منه بعض الكلمات ثم يقطع حديثه.. إذا لم أطل بينكم في سرد النصوص الواردة في هذا الكتاب وذكر بعض الكلمات الشنيعة التي لا تدل إلا على زندقة فلائي لا أريد ادخال الحزن على قلوبكم.. ولأني لا أود أن أرى دموعكم تسيل حزننا على دينكم وشرف دولتكم..

ثم.. يطالب «برجم» المؤلف.. ان الرحمة واجبة ولكن ليس في الدين وقد أوجب الدين أن «يرجم» بعض من يرتكب الجرم فما بالكم فيمن يدعى أن الله كاذب وأن المؤمنين جاهلون لا يفرقون بين الحق والباطل.. وتشور ضجة من الأعضاء.. وتشور كتم.. وخطب النارية وبنف وزير المعارف «على ياشا الشمسي» ليتكلم ويدلرغم من أنه يتنحى للحزب لوفد إلا أنه كان متعطفاً مع طه حسين ويشال أنه قرأ الكتاب قبل نشره..

إننا نطمح في أن تكون الجامعة معهداً طلقاً للبحث، نعلمي الصحيح وليس معنى هذا أننا نرضى أن تكون كراسي الأساتذة مناير تلقى منها المطاعن على أي دين من الأديان.

ثم يقول..

أنه سأل مدير الجامعة- وكان لطفى السيد قد تولى هذا المنصب- عن الاجراءات التي اتخذها إزاء هذه الحادثة فأجاب.. «ان الجامعة منعت انتشار الكتاب بأن اشترت جميع النسخ من المكتبات وحفظتها في مخازنها.. كما اتخذت الاجراءات لمنع طبع نسخ أخرى».

ثم يستطرد وزير المعارف.. وقد أكد لي حضرته يقصد مدير الجامعة

أن الأقوال التي يؤخذ عليها المؤلف لم يلقها على طلبته بالجامعة كما ظن.

لكن مجلس النواب لم يقتنع بهذا الكلام...

وتتوالى الكلمات.. وتشتد المناقشات.. ويحاول سعد زغول رئيس المجلس أن يصدر قراراً في نفس الجلسة.. لكن عبد الخالق ثروت رئيس الوزراء يقف مدافعاً عن طه حسين.. وتتحول المناقشة إلى شبه خناقة يهدد خلالها رئيس الوزراء «بالاستقالة» إذا أصاب طه حسين أي ضرر..

و... ترفع الجلسة دون الوصول إلى قرار معين

كل ذلك.. كان يدور على مسرح تصويرية من المظاهرات تطوف بالشوارع حتى تصل إلى بيت «سعد زغول» تطالب برأس طه حسين.. ويقف أحدهم يحطيم «نعل البكيا مولا» كتب «الجمهورية» سلاحاً نحارب به المقتضيين فنستخدمك سلاحاً نحارب به الملحدين..

وهنا ينبرى سعد خطيباً في المظاهرة... «هبوا أن رجلاً «مجنوناً» يهذى في الطريق.. فهل يغير «العقلاء» منه شيئاً.. ان الدين متين وليس الذي شك فيه زعيمنا ولا امامنا حتى نخشى من شكه على العامة.. وماذا علينا إذا لم تفهم البقر».

ومهما كانت وجهات النظر.. سواء اختلفت أو اتفقت على ما جاء في الكتاب من أفكار.. ومهما كانت تحفظات رجال الدين على ما أثاره طه حسين في كتابه.. فإنا نلمح بصحات الصراع الحزبي.. وكرهية رجال الدين ومطاردتهم لطله حين محاولين انزال العقاب به بأي صورة من الصور مسعدين في ذل أبة

فرصة.. ملتقطين أي خيط للادانة.

فقد قامت الضجة في مجلس النواب.. في سبتمبر ١٩٢٦.. أي بعد شهور مضت ومحاولات أخرى كانت قد بذلت في هذا الاتجاه.. سواء من المعارضين لطله حسين.. أو من المؤيدين له.. وبعد اتخاذه عديد من الاجراءات التي كانت قد نفذت فعلاً..

فمنذ اللحظة الأولى لولادة الكتاب.. تحرك ضده رجال الأزهر.. وبدلاً من أن يناقشوا الحجة بالحجة.. وبالشكوك بالكفرة.. شاوروا.. وأرسلوا إلى مدير الجامعة يطلبون مصادرة الكتاب.. ومحاكمة المؤلف.. ويبدو أن طه حسين شعر بهذه الحركة فقرر في البداية أن يتراجع خطوة.. فقدم لحضرة مدير الجامعة خطاباً بتاريخ ١٢ مايو ١٩٢٦ «يثبت» «ويؤكد» فيه اسلامه وسقى اهانة الدين والخروج عليه.. قال فيه..

«... اللفظ حول الكتاب الذي أصدرته... حين نشره «الشهر الجاهلي» وقيل فيه أنني تعصت على اهانة الدين والخروج عليه وانى أعلم الاتحاد في الجامعة.. وأنا أؤكد لعزتك اني لم أرد اهانة الدين ولم أخرج عليه وما كان لي أن أفعل وأنا مسلم أؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر..

وأؤكد لعزتك.. إن دروسى في الجامعة حلت خلوا تاماً من التعريض بالديانات لأنى أعرف ان الجامعة لم تنشأ لهذا وأن أرجوان تتفضوا فتبلغوا هذا «البيان» من تشاؤون وتنشروه».

بعد ذلك بأيام..

عقد مجلس الجامعة جلسة.. وبالتحديد في ١٦ مايو ذلك بمناسبة.. «لعريضة المقدمة من حضرات علماء الأزهر ويطلبون فيها مصادرة الكتاب.. إحالة طه حسين إلى

« نشرت بعض الصحف أن الدكتور طه

لكن يبدو أن صوت الشيوخ كان أقل ارتفاعاً من صوت الساسة.. فلم يتحرك وكيل النيابة ولم يتقدم «برفع الدعوة» إلا بعد مرور أربعة أشهر وبعد أن بدأ في الجو شيء من الهدوء النسبي لهذا الموضوع بل.. وسافر فعلاً طه حسين إلى الخارج.. «ولسبب ما» ربما كان تغير الوزارة وتأليف وزارة جديدة.. وربما كان سبب آخر لا يظهر على السطح السياسي تنبه مجلس النواب إلى «خطورة» الكتاب «المسجون» داخل صناديق مغلقة بالشمع لأحمر. فهبوا يدافعون عن الدين وبطاليون في «سبتمبر» بمصادرة الكتاب!!.. وتنضم

أصواتهم إلى أصوات الشيوخ ويمسكون جميعاً
يحيل لاتهم يحاولون به « شق » طه حسين .

ويحاول وزير المعارف أن يفتح « حضرات »
النواب بعدم امكانية اتخاذ أى اجراء فى غياب
« المتهم » بعد ان اتخذت كل الاجراءات معه ..
ولكن دون جدوى ويحاول ان يبذل لهم الوعود
« يبحث المسألة » ولكن أيضاً دون جدوى فلا بد
من « محاكمته أمام النيابة العمومية » .. ولا بد
من « الغاء » وظيفته فى الجامعة « و .. لا بد من
اعدام الكتاب » ولا بد أيضاً من استرداد المبلغ
المدفوع له من الجامعة ثمناً لهذا الكتاب .

وعندما لا يستطيع المجلس الوصول إلى
قرار .. رغم عنف الهجوم ... يخرج منه النواب
متجهين إلى « النيابة العمومية »

ويقدم عبد الحميد البنان عضو مجلس
النواب بلاغاً إلى النيابة العمومية ضد طه
حسين ويطلب بتقديمه للمحاكمة لأن « طه حسين »
كتابه أساء فى الشعر الجاهلى « تعدى عليه »
على القرآن والدين .

و .. هنا .. لم يكن أمام النيابة إلا ان
تتحرك .. فالمسألة ليست مجرد بلاغ من شخص
عادى .. ولكنها - كمية - من البلاغات
والتلغرافات من رجال لهم وزنهم الدينى
والسياسى أيضاً .

وفى ٧ نوفمبر ١٩٢٦ حررت الصحف
تحميل وصفا - لديون التحقيق -

« اكتظت الردهة الموصلة لديوان النيابة
بكثير من علماء الأزهر وطلابه وبعض أناس
من الريف جاءوا خصيصاً ليستطلعوا ما يدور
فى التحقيق » .

وقد انحصر التحقيق فى أربع نقاط
أساسية ...

١- مسألة وجود سيدنا إبراهيم واسماعيل

وهجرته ..

٢- مسألة القراءات السبع للقرآن ..

٣- إسناد نسب محمد إلى اشراف قريش .

٤- وجود الاسلام فى البلاد العربية .

وقال الدكتور طه حسين فى التحقيق حول
هذه النقاط الأربع ..

« انه يقرر صدق هجرة اسماعيل عليه
السلام إلى مكة .. ويؤمن بقصة بناء الكعبة
كما وردت فى القرآن ..

ويؤمن بتدزيل القرارات السبع فى القرآن
بصفته مسلماً معتقدا لكنه لا يقرها بصفته
علماً وأديباً » .

ثم قال ..

ان عدم أقرارها هو الطريق العلمى الوحيد
لوصول إلى حقائق الشعر الجاهلى وتاريخه ..
وعندما ألفت كتابى قلت صراحة ..

اننى ان عرض بالدين وانى سأقصر بحثى
على العلم والاستدلال بالعلم » .
و .. بدأت أسئلة وكيل النيابة ..

س .. هل تعتقد ان القرآن وحده كاف
لإثبات الوقائع التى وردت فيه .

ج .. تنقسم الوقائع إلى قسمين ...

* الحوادث المعاصرة لنزول القرآن .. وهو
صحيح .

* الحوادث التى حدثت قبل نزول القرآن
وهى عبارة عن قصص أراد الله بها اقناع
عباده وهدايتهم .

وتتوالى أسئلة المحقق .. وخلالها يبدو طه
حسين فى قمة كبريائه لعمى

س .. هل يمكن لحضرتكم ان تبيينوا لنا
المرجع أو تقدموها لنا ؟

ج .. أنا لا أقدم شيئاً ..

وتتفرع المناقشة - وتتطرق إلى أفكار



ونظريات.. ثم يصدر بعدها قرار النيابة.. «يحفظ القضية» وفي وسط مناخ عام يطالب «برأس طه حسين». يخرج تقرير النيابة يسجل أولاً..

أن له فضلاً لا يتكرر في سلوكه طريقاً جديداً للبحث هذا فسيه حذو العلماء من غربيين.. ويسجل أيضاً أن حرية الفكر تؤدي إلى نتائج عظيمة وتثرى الحياة بكل معانيها.. ثم يتطرق إلى نقاط الاتهام الأربع.. ويبدأ بالأول.

«من حيث أن العبارات التي يقول المبلغون أن فيها طعنًا على الدين الإسلامي إنما جاءت في كتابه في سياق كلام على موضوعات كلها متعلقة بالقرض الذي ألف من أجله ولأجل الفصل في هذه الشكوى لا يجوز انتزاع تلك عبارات من موضوعها.. لنرى بها سفسطة، وانما الواجب توصلنا إلى تفهيمها تقديرها صحيحاً بحثها حيث هي في موضوعها من الكتاب ومناقشتها في السياق الذي وردت فيه» وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف.

أما الاتهام الثاني.. فيرى المحقق. «أن ما ذكره المؤلف في هذه المسألة هو بحث علمي لا تعارض بينه وبين الدين ولا اعتراض عليه»

ونفس الموقف بالنسبة للاتهام الثالث... لا يرى اعتراضاً على بحثه على هذا النحو من حيث هو وانما كل ما نلاحظه أنه يتكلم فيما يختص بأسرة النبي ونسبه إلى قريش بعبارات خالية من الاحترام..

يبقى بعد ذلك الاتهام الرابع «التعدي على الدين» وقد كان أهم أركان القضية لأنه حتى يعاقب المؤلف لا بد أن يقوم الدليل على توفر القصد الجنائي.. أو بمعنى آخر أن يثبت «أنه

أراد بما يكتبه أن يتعدي على الدين الإسلامي فإذا لم يثبت هذا الركن فلا عقاب».

وفي التحقيق أشار المؤلف أنه لا يريد الطعن على الدين وقال أن ما ذكره في سبيل البحث العلمي وخدمة العلم لا غير.. وأكد أنه كمسلم لا يرتأى في وجود إبراهيم وإسماعيل ولكنه كعالم «مضطرب إلى أن يدعنا لمناهج البحث فهو يجرد من نفسه شخصيتين.. أحدهما عاقلة تبحث وتنقد وتحلل.. والأخرى شاعرة تتألم وتفرح وترهب وترغب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل وكلتا الشخصيتين متصلتان بمزاجنا وتكويننا لانستطيع أن نخلص من أحدهما.. فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الأولى عالمة.. باحثة ناقدة.. وأن تكون الثانية

سورته سائبة»

ويعقب رئيس النيابة على هذا الرأي..

«أن توزيع الاختصاص الذي أجراه الدكتور محمد حامد من اختصاص القوة لعاقلة والدين من اختصاص القوة للشاعرة فلسفة ندرسه والذي نفهمه أن العقل هو الأساس في العلم والدين معاً وإذا ما وجدنا العلم والدين يتنازعان فنسبب ذلك أنه ليس لدينا القدر الكافي من كل منهما - لكننا نقرر ذلك بناء على مانعرقه في نفسنا، أما الدكتور.. فقد تكون لديه القدرة على ذلك».

ثم تستطرد لحشيات.

«نحن في موضع البحث عن حقيقة نية المؤلف فسواء لدينا أن صحت نظرية تجريد شخصيتين عالمة ومتدينة.. أو لم تصح.. فإننا على الفرضين نرى أنه كتب ما كتب عن اعتقاده تام».

ولما قرأنا ما كتبه بامعان وجدناه منساقاً في كتابته بعامل قوى متسلط على نفسه وهو

وإن كان قد اخطأ فيما كتب إلا أن الخطأ المصحوب باعتقاد الصواب شيء وتعمد الخطأ المصحوب بنية التعدي شيء آخر.

«وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن الطعن والتعدي على الدين وحتى بعض العبارات المأسة بالدين التي أوردها في بعض البحث إنما قد أوردها على سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها.. وحيث ذلك.. لم يتوفر القصد الجنائي.... لذلك.. حفظت القضية»

محمد نور

رئيس نيابة مصر

٣٠ مارس ١٩٢٧

كان طه حسين يعلم مقدما ما سوف يشيره هذا لكتاب...

«هذا نحو من البحث في تاريخ الشعر العربي وأكاد أثق أن فريقا منهم سيلقبونه ساخطين عليه.. وإن فريقا آخر سيعتبرونه رواد.. ولكنني على سخط أولئك ورواد هؤلاء أريد أن أدفع هذا البحث أو بعبارة أخرى أعيدته فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت إلى طلابي في الجامعة».

كان طه حسين يعلم تماما أنه بكتابه هذا إنما يضع أقدامه على أرض قتال ساخن.. لكنه هذه المرة هو الذي أعطى إشارة البدء.

لذلك.. كان يتصرف خلال المعركة تصرف الوثائق بعلمه.. ألوهب حياته لهذا العلم.. ويهون في سبيله أي شيء.. حتى وإن كانت وظيفته.. مصدر رزقه الوحيد يستطيع أن يقدمها قربانا على محراب العلم وموضوعية البحث.. لهذا عندما ظهر تقرير النيابة.. ورغم أنه في مجمله كان لصالحه إلا أنه «قدم استقالته» احتجاجا على بعض «الالفاظ» التي

جاءت به واعتبرها ماسة بكرامته العلمية!! وطبع لم تقبل الجامعة الاستقالة.. لكنها تحولت في حد ذاتها إلى معركة أعلنها مجلس الشيوخ واتخذوا منها بابا يدخلون منه مرة أخرى إلى «كتاب الشعر الجاهلي».

ففي يونيو ١٩٢٧ قدم العضو محمود رشاد سؤالا إلى وزير المعارف العمومية (٢) عن.. سبب عدم قبول استقالة طه حسين من وظيفته في الجامعة؟

وسؤالا آخر من العضو فهمي بك الروبي لنفس الوزير -المعارف- (٣) عما إذا كان يسوغ استبقاء الدكتور طه حسين في وظيفته مع طعنه على الدين الاسلامي؟

كان طه حسين.. يرى ببصيرته المستقبل.. ويرى أيضا أي أسلحة سوف يستعملونها ضده.. لكنه كان يرى أيضا نفس المستقبل وقد انتصر فيه نهجه في البحث -الأسلوب العلمي- وموضوعية البحث.

كان يرى مستقبل وقد رسخت فيه قاعدة راسخة.. الحقائق، الثابتة وأصبح كل شيء.. كل شيء.. وخاضعا للتقييم من جديد انطلاق من الشك.. ووصولا إلى اليقين.

«إذا كان من حق الناس جميعا أن تقرأ الكتب الدينية ويدرسوها ويتلوقوا جمالها الفني.. فلم لا يكون من حقهم أن يعلنوا نتائج هذا التذوق والدرس والفهم مادام هذا الاعلان لا يمس مكانة هذه الكتب المقدسة حيث هي كتب مقدسة فلا يغض منها ولا يضعها موضع الاستهزاء والسخرية والنقد.. وبعبارة أوضح لم لا يكون من حق الناس أن يعلنوا آراءهم في هذه الكتب من حيث هي موضوع للبحث العلمي والفني بغض النظر عن مكانتها الدينية» كان طه حسين يرى المستقبل بما فيه

من أجيال قادمة تنتظره ليضع على طريقها شموعاً مضيئة تنير لهم السبيل إلى البحث العلمى الصحيح.. فوقف أمام الأعصار بشجاعة جعلت «الشيخ» يعترفون وهم «بهاجمونه» «ويطالبون بفصله»...

«ان حرق كتابا فيه زواية بالفكر» (٤).

«وان مصادرة كتابا هو مصادرة لحرية الفكرة وحرية التعبير» (٥)
لهذا...

لم يتراجع خطوة.. ولم يضعف -رغم عنف التيار- حتى عندما أعاد طبع كتابه «الشعر الجاهلى» وجعل له اسما آخر «فى لأدب الجاهلى» -حذف بعض العبارات وغير فى بعض الفصول هذا صحيح.. لكنه أبدا لم يغير من منهج بحثه ولا أسلوبه. بل اعلن هذا شامخا، شبه متحد فى مقدمة كتابه الجديد

«هذا كتاب السنة الماضية حذف منه

فصل.. وأثبت فصل وأضيفت الفصول
وغير عنوانه بعض التغيير.. وألا أرجو ان أكون قد وفقت فى هذه «الطبعة» الثانية إلى حاجة الذين يدرسون لأدب عامة والجاهلى خاصة من مناهج البحث وسبل التحقيق فى الأدب وتاريخه».

ويواجه «الشيخ» هذا التحدى «العلمى» (٦) بنوع آخر من التحدى يختلف تماما فيواجهون العقل بالعضلات.. ويهب محمود باشا رشاد فى مجلس الشيخ يقود الحملة ضد طه حسين وفكره ويلفت نظر «حضرات الأعضاء».. طبعاً يطالب بالعقاب.. وتطول المناقشة.. فيعد وزير المعارف بتحويل الكتاب إلى لجنة خاصة لدراسته».

وكأنى بطه حسين يقف من جديد أمام لجنته القديمة فى امتحان «شهادة العالمية»

الشهيرة.. فيوضع كتابه بين أيدي لجنة من «كبار رجال الدين» وأساتذة اللغة العربية لبحثه والقول فيه قول الفصل.. ويأتى تقرير اللجنة. تماما كامتحانه الذى رسب فيه...

«فى الكتاب الكثير مما ينقض الدين الاسلامى ويمسه مما مختلف الدرجات فى أصوله وفروعه ابتداء من درجة الكفر حتى درجة المخالفة للأدب العلم».

«ولو أن المؤلف الذى تسأل الله ان يهديه نشر هذه المبادئ السخيفة الضالة بين الكبار ولعلماء لقلنا أن فيهم عقولا ورزاة تتأبى دعوتهم الخبيثة وتحوط نفسها من شره».

«ان كل ما جاء فى هذا الكتاب مخالف للكتاب والسنة وان تعرضه للقراة بهذه الكيفية من غير احتياج اليه فى حجة دليل على سوء القصد وهو جريمة أقل نتائجها ان يخرج الكتاب من يد»

«الشيخ»

ثم قرأ اللجنة الاثنى عشر وجها أضعها المؤلف فى كتابه على قرائه من «أمر دينهم» فهو من وجهة نظر لجنه...

أضاع على المسلمين الوحدة القومية ولعاطفة الدينية..

وأضاع عليهم الايمان بتواتر القرآن وقراءاته وأضاع عليهم.. كرامة السلف..

وأضاع عديهم.. الثقة فى السير..

وأضاع عليهم.. الوحدة الاسلامية..

وأضاع عليهم.. ماوجب من حرمة لصحابة..

وأضاع عليهم الأدب العام..

وهكذا أضاع طه حسين بكتابه «فى الأدب الجاهلى» على المسلمين أمورا كثيرة تتسلسل أرقامها حتى تصل إلى الاثنى عشر تماما مثل



حسني لغمراوي يك.. والشيخ عبد الحميد
حسني.. والشيخ أحمد أمين.. ويبدو ان هذه
اللجنة لم تتفق تماما فكتب كل عضو منهم
تقريراً مفصلاً وقدم رئيسها «تقرير الأعضاء
إلى وزير المعارف».

وحدث خلاف في رأي اللجنتين.. فشككت
الوزارة لجنة «ثلاثة» لتبحث نفس الكتاب.

الرقم الذي حصل عليه في امتحان شهادة
العالمية «صفر» في كل الدروس و الذي ترجمته
هذه اللجنة الجديدة بعبارة محددة .

« ن ما قلنا ان كان مقصودا فهو كفر.. وان
كان تساهلاً فهو فسق»

وطبعاً.. لم تقتنع وزارة المعارف بكلام هذه
اللجنة.. فشككت لجنة أخرى من لشيخ محمد

ولم تكن المعركة ضد طه حسين تدور داخل اللجان فقط.. لكنهم كانوا يقتفون أثره في كل مكان.. يفلت منهم أحيانا.. ويبطشون به أحيانا.. ويدورون خلف بعضها كالثقل والفأر في أحيان أخرى.. وكلاهما يحاول أن يستقروا كل الأسلحة.. وينتهاز كل الفرص.. بها جمونه داخل اللجان.. وتحت قبة البرلمان.. ويسفزون الرأي العام على صفحات الجرائد... إحدى الصحف تنشر أن طه حسين استاذ آداب اللغة العربية بكلية الآداب.. يتعرض في دروسه للقرآن الكريم بالنقد وينسبون إليه أقولا تخالف الدين..

وبارز هو بنفس السلاح.. فتُرسل الجامعة إلى جريدة الأهرام ١٥ مايو ١٩٢٨ «هذا البلاغ»...

«نشرت بعض الصحف أن الدكتور طه حسين أستاذ آداب اللغة العربية تعرض في دروسه للقرآن بالنقد ونسب إليه أقوالاً لا تلائم أصول الدين».

والجامعة تكذب هذا كنه تكذيب قاطعاً وتعلن أن القرآن يدرس في الكلية دراسة متفقة كل الاتفاق مع ما يليق بمكانته المقدسة من الاحترام والتبجيل ليتبين الطلاب ما فيه من مواضع الاعجاز وحسن البيان».

هم...

يطالبون بقصده في كل مناسبة وبلا مناسبة أيضاً..

أى مناقشة في أى موضوع يمكن أن تتحول إلى حملة للهجوم على طه حسين وكأن مناقشات البرلمان كلها جندت لهذا الغرض ولمدة ست سنوات متصلة لم تهدأ إلا خلال فترة تعطيل البرلمان.. من ١٩ يوليو ١٩٢٨ حتى ٣١ ديسمبر ١٩٢٩ أما فيما عدا ذلك.. فكل

المناسبات.. مخصصة لمناقشة طه حسين!!... عندما يناقشون «ميزانية الجامعة».. فهي تناقش من خلال طه حسين وكتاب الشعر الجاهلي.. والأدب الجاهلي..!! والمطالبة بالغاء وظيفته وعدم اعتماد مبلغ لها...!! عندما يناقشون «الاسراف في الجامعة».. يدخلون إلى ذلك من باب الغاء كلية الآداب لأن بها استاذاً.... وتبدأ القصة التقليدية.. دون الاقتراب من الموضوع الأصلي -تماماً كما يريد انسان أن يسافر إلى أسوان أقصى جنوب مصر.. عن طريق شمال الدلتا!! أما «هو»...

فمستمر في طريقه محتضناً كبيراً من العلمي وكرامة العلماء بين ذراعيه يضع في كل موقف مبدءاً جديداً.. ولسان حاله دائماً «لا يصح لا الصحيح»....

حسبي عندى طلب منه وزير المعارف أن يستعمل بعضاً من أبحاثه الكلية عميداً لها بدلاً من التعيين للقرنسى.. وافق تحت ضغط.. واشترط أن «يعتمد تعيينه أولاً» ثم.. يستقيل.. وفعل.. اعتمد وزير المعارف تعيينه عميداً لكلية الآداب.. وذهب طه حسين ليمارس عمله يوماً واحداً وقع فيه على بعض الأوراق ثم... قدم استقالته بعد ذلك بساعات!!

الهوامش

- ١- انظر الوثيقة رقم (١)
- ٢- وثيقة رقم (٢)
- ٣- نفس الوثيقة السابقة رقم (٢)
- ٤- وثيقة رقم (٤)
- ٥- نفس الوثيقة رقم (٤)
- ٦- وثيقة رقم (١)

تنظيم المعلومات في المكتبات ومراكز التوثيق

المترجم مراعاة الاعتبارات الموضوعية والمغوية لأولية لأن العنوان هو الوسيلة الأساسية للكتاب. ولا اعتقد أن المترجم كان بحاجة لأن يدخل هذا التعديل في العنوان و يستعمل كلمة «تنظيم» التي لا تقتصر دلالتها على المعالجة الموضوعية خاصة وأنه يعلم أن هناك كتابي على الأقل في العنوان الذي اختاره، أوهي رمتها كتاب:

Biss, H. E. The organization of Knowledge in libraries 2nd ed. N. Y., Wilson, 1939

وثانيها كتاب نيدام لدى سبقت الإشارة إليه .. وكلاهما مختلف في طبيعته ومحتواه عن كتابها هذا.

ومهما يكن فإن هذه الملاحظات لا يمكن بحال أن تنال من قيمة العمل الأصلي وما بذل من جهد مصر لجعله في متناول القارئ العربي كأول مرجع يروي قصة معالجة الموضوعية كاملة.

و يفيد تسبع الموضوع حيث تخصص للمصطلح (وهو دال على الموضوع) بطاقة تسجل عليها أرقام الوثائق الخاصة به.. أما المصطلح الثاني فهو مرادف لما يعرف بنظام الوثيقة Document System حيث تخصص لكل وثيقة بطاقة يسجل عليها ما يدل على ما تشتمل عليه من موضوعات .. كذلك استعمل المترجم في نفس الصفحة «اللفظ الكلي» كمقابل لكلمة Uniterm والمقابل العربي المستعمل لهذا المصطلح حتى الآن هو «المصطلح الواحد» و يعلم المترجم أن ما يكتبه يستعمل هذا المعديل العربي من عموماً أقل بكثير مما يشيره المصطلح الاحتمالي من بيلة .. ونرجو أن يوفق المترجم في إعادة النظر في مثل هذه الحالات عند إصدار الطبعة الثانية من ترجمته بمشيئة الله.

هـ - يؤدي تعدد البدائل المتاحة للمترجم العربي عند ترجمة عنوان الكتاب إلى صعوبة الاختيار خاصة وأن على

قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم لوليد قصاب

قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم /وليد قصاب ،
- الرافض : دار العلوم ، ١٤١٠ هـ / ١٩٨٠ م

قضية من قضايا الأدب العربي ناقش لأول مرة - بشكل شامل ومفصل - هذه القضية هي قصة عمود الشعر . وهي قصة يعتبر تدوينا ماولاً لتصوير نقاد العرب للشعر وما ينبغي أن يكون عليه ، كما يعتبر هذا التناول وصفاً لتطور نظرة النقاد العرب للشعرين القديم والحديث ، أي حين كان نقد العربي يحافظ تقليدياً لا يؤمن بالتجديد ، ثم لما تطور ذوقه فأقبل على التحديد .

والحديث عن هذه القضية يتصل - في أساسه - بتقضايا متصلة بها من :
المسئقات الأدبية ، وقضية اللفظ والمعنى ، والموقف من

البديع . الخ .



عمود يوسف نوفل

السطرة التاريخية الراحدة لشأ المصطلح لأول مرة على يد الأمدى
ثم تعقب مراحل من بعده على يد الجرحاني ثم المرزوقي .

والمنهج التاريخي هنا لا يبعد عن مجالات ادراسة اللغاية
ولأدبية — كما قد يتوهم البعض — إذ أنه يستعرض التاريخ
روح الراحدة النقدة الفاحصة الميزة المتعقبة ، وهذا مالا يستغنى
عنه أي في درسته وتقويمه .

أما كونه مهج فنيا فيصبح — إجمالاً — في كلمة (تطورها)
في عنوان الكتاب ، ثم يتضح تمصلاً — في سطر المؤلف لذي
أفاد من دواسته في هذا الحقل ، واتكأ على سلبية فيه اسمها
من شاعر يته فجات ادراسة الفنية للموضوع . يقول عن مذهب
الأمدى في نقد أبي تمام والبحري وتعصبه ضد أبي تمام :

«ونحن أن نخلص ، تقدم إلى أن الأمدى إن لم يكن تعصب
حق على أبي تمام ، فإن ذوقه على الأقل لم يكن معه ، بل كان
مع البحري ، وهو لذلك لم يستطع أن يلزم ما كان قد وعد به من
عدم التدخل ، وإبداء الرأي في أي الشاعر ين أصل ؟ وأنه
سيفق على الحياة في هذه الموازنة بينهما . فالخلق أنه لم يستطع هد
الحياة ، فقد بدا واضحاً أنه من أنصار البحري ، وأن ذوقه معه ،
ونحن لا نستطيع أن نحاسب الأمدى على ذلك ، لأن الماقد لا
يمكن أن يبعد ذوقه وهو يدرس عملاً فنياً و يصدر حكماً عليه ..»
(٢)

وقد سبق المؤلف ذلك في معرض حديثه الفني عن ذوق
الأمدى (٣) ، ونلتفتي بمثل هذه الدراسة الفنية في كثير من
جشبات بحث وهي عديدة منها : حديثه عن تصور الجرجاني
لمصمود الشعر (٤) ، وتصور المرزوقي لمصمود الشعر (٥) ، ثم شرح
عناصر المرزوقي ومناقشته (٦) ، وتحليل وموازنة بين التصورات
الثلاثة لمصود الشعر (٧) . وإن شئت قلت النص الرابع كله .

أنطق من هنا إلى أقول بأن روح المنهج في الكتاب يسبح
على البحث سمة خاصة انطلاقاً من السمة العامة التي يحملها
اسم الكتاب ، هذه السمة الخاصة التي اشتهرت مع عمود الشعر
وعُرف بها وعُرفت به وهي «قضية عمود الشعر عند المرزوقي
طورها وتطورها» ..

إن هذا يمثل هدف الكتاب حقاً ، ولا يصح هذا أنني لا أرى
صروره للمصنفين السابقين ، فهي مهمتان في رصد مقدمات
الظاهرة ، واجهود التهديدية لوجودها لأنه لا توجد ظاهرة فنية مولودة
من عدم . بل إنك لتقف على جذور الظاهرة ضاربة في أعماق
تاريخ الفن المتنسبة إليه . وهذا ما يجعل للمصنفين الأول والثاني
أهميتها الفنية وتاريخية .

من القنماء الذين تناولوا هذه القضية :

الأمدى ، والجرجاني ، والمرزوقي

ونتيجة هذا لقراء في الموضوع رأيت الدكتور وليد فصاب يتخذ
لكل حطة علمية تتضمن تمهيداً وأربعة فصول .

تحدث في تمهيد عن دور لشعر وحطه في حياة العرب
وعمايتهم به حتى صارت له رسوم ثابتة عريقة .

ثم كان الفصل الأول عن : قنماء ولحديث من القناد ومن
الشعراء ، ثم مظاهر لتجديد ومها التجديد في مقدمة القصيدة ،
وفي البديع ، والمخاني ، والألفاظ ، مع وثوق أمام مذهب البديع
شونه وتطوره .

ثم انتقل الكاتب إلى عرض نظرية عمود الشعر لدى أعلامه :
الأمدى ، والجرجاني ، والمرزوقي .

فكان الفصل الثاني عن مذهب كل من أبي تمام والبحري
في الشعر وما نجم عن موازنة الأمدى بين مذهبيها وحصولها
الفنية حتى نشأ مصطلح عمود الشعر على يد الأمدى واكمل
تصوره له . بل ذكره له لسرة الأولى في تاريخ الشعر العربي
حين قال عن البحري .

«البحري أعزائي الشعر مطبوع ، وعلى مذهبه الأول» وما
مارق عمود لشعر المعروف» (١) .

وإذا كان للأمدى فضل ذكر عمود الشعر أكثر من مرة في
مجال نقده شعر البحري ، فإن فضل تحديد المصطلح وشرح ماهيته
وصدوره كان للمرزوقي .

لهذا كان النص الثالث من الكتاب عن جهود الجرجاني في
هذا المجال ، ثم كان الفصل الرابع عن المرزوقي .

وأرى أن هذا الفصل — وهو الأخير — هو أهم ما في
الكتاب ، ولعله يمثل هدفه الأساسي .

تناول هذا الفصل : تصور المرزوقي لعمود الشعر ، وشرحه
عناصره ومناقشته لها : شرف المعنى وصحته ، حزالة اللفظ
واستقامته ، الإصابة في الوصف ، لقاربة في التشبيه ، لتحام
أجزاء المنظم والتناهي على تخير من يديد الوزن ، مناسبة الشعر
منه المستمار له ، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة انتضائهما لقايده
حتى لا ينافر بينهما .

ونتصور أن الخطوة العلمية التي ظفقت المنهج في كتاب قد
أحاطت بقضية عمود الشعر في خطين متوازيين شكلاً روح المرح
الذي رتاه المؤلف . ويمكن القول إنه منهج فني وتاريخي .

أما كونه منهجاً تاريخياً فينتضح — إجمالاً — في كلمة
(طورها) في عنوان الكتاب ، ثم يتضح — تفصيلاً — في تلك

هل وقف البلاغيون والنقاد العدمي عبد هذا أحد ؟
ثم هل لنا أن نطلب من المؤلف طموحاً آخر يتمثل في مقولة
سوقها بإيجاز :
ما رأى النقد الحديث في فن الشرح هو هذه النظرية ؟
إلى أي حد يمكن القول بأن شيئاً ما — كثير أو قليلاً —
مارل باقي في نقد الشعر الحديث من هذه النظرية ؟
إن هذه التساؤلات غريبة بعيدة — حقاً — عن موضوع
البحث الذي بين أيدينا لكن من حقنا أن نزعج أنها خطوة جديدة
لست بعيدة عن طموح المؤلف .

الهوامش

- (١) لؤبة بين الطائين ، الأسمى ، ت المبدع القاهرة ١٩٦٥ ٢/١
- (٢) ص ١٣٠ [دار العلوم — الرياض ١١٠١ هـ / ١٩٨٠] .
- (٣) ص ١٢١ — ١٣٨
- (٤) ٧٨ — ٨٦
- (٥) ٨٦
- (٦) ٢٣
- (٧) ص ٣٣٨
- (٨) الأوردية بين الطائين ١٩٧٠ — ٢ ب السيد صقر ، دار المعارف ١٩٦٥
- (٩) الوساطة بين المتكبين ، خصوصية ت بين الفضل لإبراهيم والنجوى ، ط ٢ القاهرة
- (١٠) شرح ديوان الحسانة لأبي تمام ، ت أحمد أمين وهارون ، القاهرة ١٩٥١ .

ولقد رجع الباحث إلى مصادر العديّة في البلاغة والأدب
واللغة وأرّبت على الأربعين مصدراً .

كما رجع إلى المراجع الحديثة وعندها أحد عشر مرجعاً .
و بعد ..

فتحي أمام جهد علمي من زهاء ظاهرة فنية بلاغية لها مكانتها
في التقدير الأدبي القديم ، وهي ظاهرة كانت في حاجة إلى هذا
الحلّاء والمرص الفني ولتأقش لتقريبه .

ولست أدري هل كان لنا أن نطمح إلى مطالبة المؤلف
بالمضي مع الظاهرة إلى ما بعد عصر المروقي [توفي أبو عبيد أحمد
ابن محمد المروقي سنة ٤٢١ هـ] ؟

لقد شرح المروقي نظريته في مقدمة شرحه لحسانة أبي
تمام من بين حجة شروحه لطاقة من القضايا الفنية . وهو بذلك لم
يسعد من المباح الفني لما يقوله : الأسمى و لجرجالي ، فلقد أشار
إليه الأول في معرض موازنته بين عمين من أعلام الشعر في
عصره هما : ابججري وأبو تمام (٨) ، وأشار إليها الثاني في
معرض حديثه وموازنته بين المتكبين وخصوصه (٩) .

وحرى المروقي في التضمّن نفسه أيضاً (١٠) . وكان ذلك
في الربع الأول من القرن الخامس الهجري .

وهنا نعود إلى طموحنا الذي سوف في شكك تساؤل المؤلف :
ماذا بعد عصر المروقي ؟ ماذا بعد الربع الأول من القرن
لعمري ؟

أحدث اصدارات :

المكتبة الصغيرة :

العدد ٣٣ —

امام الصابرين

أحمد بن حنبل

بقلم: عبد العزيز المسند

عالم الكتب ، مجلد الأول ، العدد الثالث ٤٠٧

دراسات

بنيتو بيريث غاليس وميغيل داليس

قمتان في تطور الرواية الإسبانية الحديثة

■ هـ . فريدة أبو حيدر

الطبعة التي وصلت اليها لقد ظهرت في السبعين الاولى من القرن السادس عشر وقد كان لهذه الرواية ، المكتوبة على شكل حوار والمقسمة في الواقع الى مشاهد ، اثر بالغ على الاسبان وعل الادب الاوربي بصورة عامة .^(١) وكانت الخواة التي مهدت المسيل ليعا بعد للكثير من الاعمال الروائية

ومعذ منتصف القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن السابع عشر أصبحت الرواية في اسبانيا لها منطوقاً وراسخ القواعد . وتعرف هذه الفترة عادة بالعصر الذهبي في مجال تطور الادب الاسباني ففي هذا العصر بالذات ظهرت روايات النخوة والمروءة او روايات الفرسان المتجولين *Novels Of Chivalry* والتي كانت ذروتها ولاشك رواية "نون كيثوت" التي تعتبر في ذروة النتاج الروائي العالمي .^(٢) وكان الكتاب الاسبان يستمدون الوحي لكتابتهم خلال العصر الذهبي من المصادر الكلاسيكية اليونانية واللاتينية ومن المصادر العربية . وكانوا في تلك الحين لا يميرون ما يجري في المجالات الادبية في بقية بلدان اوروبا اقل اهتمام وتظهرت في اسبانيا في العصر الذهبي مؤلفات من مستوى عالمي مرموق في مجالات الرواية و لخميلية والشعر . ولكن مع حلول القرن الثامن عشر بدا وكان هذه الفترة الادبية العارمة اخذت تحمد او تنضب واخذ الكتاب الاسبان يتطلعون الى بقية بلدان اوروبا لاستلشاف بريق من الوحي ، كما أخذوا يقدون الاتجاهات الادبية في فرنسا والمانيا وايطاليا واخذت الترجمات من

من المستعرات التي لا يُعترض عليها ان اسبانيا كانت مهد الرواية وكما كانت اسبانيا من اول البلدان التي كتبت فيها الروايات . لقد بقيت لفترة طويلة في مقدمة البلدان في مجال الانتاج الروائي ففي القرن الرابع عشر كتب نون خوان مانويل (١٢٨٢ - ١٣٤٩) ● وهو احد افراد العائلة المالكة الاسبانية كتاباً بعنوان الكونت لوكاتور "او" كتف برونيس" ، وهو كتاب يحتوي على خمسين قصة لا يرمط بينها رابطة اكثر من كونها نصائح او امثالا يقدّمها برونيس الى الكونت لوكاتور بنفس الطريقة التي يروي بها بيدبا الفيلسوف قصص "كثيرة ودمنة" لدبشليم الملك .^(٣) ومن الملاحظ ان لكتاب كليله ودمنة ورحلات السنجاب اثرأ واضحاً على كتاب الكونت لوكاتور الذي يعتبر مقدمة لظهور الرواية في اسبانيا اما المثال الاول للرواية الحقيقية فلم يظهر في الواقع الا بعد ما يزيد على قرن من الزمن وذلك في عام ١٤٩٩ ، على وجه الدقة ، عندما نُشرت الطبعة الاولى من كتاب مازال يتمتع حتى الان بشهرة علمية وهو بعنوان "فلسيتيه" ، *La Celestina* . وياخذ الكتاب عنوانه من صاحبة الدور الاول فيه وهي سيدة عجوز تقوم بدور الوسيطة بين حبيبين شابين مكودي الحلا على غرار روميرو وجوليت في رواية لشكسبير المشهورة . وهناك شيء من الشك والغموض حول حقيقة مؤلف رواية "فلسيتيه" ولكن من المثلّق عليه انها من قائل رجل باسم فرناندو روكاس كان يمتن المحاماة وقد ظهرت عدة طبعات من قصة "فلسيتيه" بعد الطبعة الاولى من ١٤٩٩ . اما

اللغات الأخرى وخاصة من اللغة الفرنسية تظهر في إسبانيا ، مما أدى إلى انكفاء ذلك المذ الأدبي الغني الذي عرفته البلاد في العصر الذهبي . وظل التمسك بالقوالب الجوفاء محل الإصالة والإبداع . ومحل الفكر الخير والروحية المفتوحة المرحفة . وذلك نتيجة لتقليد الاتجاهات الأدبية في بقية البلدان الأوروبية . ولا حاجة بنا إلى القول إن الرواية في إسبانيا كانت ضحية لكل ذلك . فكل رواية فن يقوم على الأصالة ويغنوه بالدرجة الأولى اللون المحلي . ولذلك بدأ وكان الرواية أخذت تتراجع أو كادت تضمحل خلال القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع . والروايات الإسبانية التي كتبت في هذه الفترة كانت بالنسبة للنتاج السابق قليلة العدد وقليلة العمق . ولكن بعد منتصف القرن التاسع عشر أخذ بعض الكتّاب ، الذين كانوا قد سئموا التقليد ، يفتشون عن مادة الأدب الحية في الوسط المباشر الذي يعيشون فيه ، وعادت بوابر الإبداع التي غُرفت بها الكتّاب الأسبان تفتتح من جديد . وأصبح النتاج الروائي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في إسبانيا يهوى إلى حد كبير النتاج الشعري والمسرحي وظهرت الروايات المتنوعة الغرامية مثل الرواية التاريخية والرواية المحلية والرواية الاجتماعية حيث يتركز الاهتمام على التاريخ القومي أو مزايا الحياة في إقليم البلاد المختلفة أو على نسج الحياة الاجتماعية والاعتبارات السائدة والمرعية فيها في أي حين . وكان من أعظم وأهم الكتّاب الروائيين الذين ظهرت في إسبانيا في النصف الثاني من القرن الماضي بنيتو بيريث غالدوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠) . وقد غالت شهرة بيريث غالدوس شهرة أي كاتب إسباني لفر في القرن الماضي ليس بغزارة إنتاجه الروائي وإنتاجه المسرحي فحسب ، وإنما بعمق وتنوع مادة هذا الإنتاج الذي كان يقوم بالدرجة الأولى على مراقبته وتحسينه العميق لمجاري الحياة اليومية حوالاه . وقد تمكن خلال أربعين سنة من الإنتاج الفني والمستمر أن يصبح الشخصية الأدبية المسيطرة في الأدب الإسباني بصورة لا نجد لها نظيراً قبل عصر غالدوس أو بعده . وقد تُبِيت في أحياء كثيرة ممثلك وتشارلز دكنز وتولستوي وجاء انصرافه الكلي للادب في الواقع ، وإغلاظه عن الدراسات القانونية ، بعد زيارته لباريس وإطلاعه على أعمال هنريك إيبسن . وأهم أعمال غالدوس هي المجلدات الستة والأربعون التي نشرها بعنوان "الوقائع القومية" وهي مجموعة ضخمة من الروايات يستعرض فيها الكتّاب تاريخ

إسبانيا للحال بالأحداث خلال القرن التاسع عشر وهذه الروايات ليست روايات تاريخية بالمعنى الضيق ، ولكنها روايات تحاول أن تتحرى أثر الأحداث على حياة النفس ، وليس مجرد إعطاء التفاصيل الدقيقة للتطورات السياسية والعسكرية في البلاد . وقد كتب غالدوس أيضاً حوالي ثلاثين رواية اجتماعية يصور فيها وجوه الحياة المعاصرة وخاصة الحياة التي كان يراها ويحبرها عن قلب في مدريد وعلى في العاصمة حتى آخر حياته . وفي السنين الأخيرة من حياته كتب العديد من التمثيليات كما قام بوضع بعض رواياته في صيغة مسرحية . وكل ذلك يجعل المرء يتساءل كيف تسنى لفرء واحد أن يضع هذا العدد الكبير من المؤلفات التي تتمتع كلها بمستوى أدبي رائع . ولكن الكتّاب الإنكليزي جيرالد برينتن Gerald Brennan الذي عاش معظم حياته في إسبانيا^(١) وكتب الكثير حول الأدب وفواحي الحياة الإنسانية يقول لنا إن غالدوس اعتزل الحياة الاجتماعية تقريباً في سبيل كتابة ذلك النتاج الضخم من الروايات . فقد ألحى من رواية المقاهي وزيارة المسارح . وكان خلال النصف يبدأ بالكتابة عند الساعة الخامسة صباحاً وفي الشتاء يبشر العمل عند الساعة السابعة ويبقى جالساً إلى طاولته حتى الساعة التاسعة في المساء ، مع فترة استراحة قصيرة لتناول طعام الغداء ، وفترتين أصول من ذلك للذهاب بغية التوفر على العمل من جديد . وكانت له اختان غير متزوجتين تحرسان على العناية به وحماية ساعات عمله من فضول الزائرين أو المخططفين . وبين الحين والآخر كان غالدوس يذهب في عطلة فيسافر للتعرف على بلد من البلدان خارج إسبانيا أو إلى مقاطعة من المقاطعات الإسبانية التي لم يكن قد زارها من قبل . وكلت لندن مدينته المفضلة أو المختارة حيث زارها عدة مرات وزار الأمكن الكثير المذكورة في روايات معلمه الأديب إلى قلبه تشارلز دكنز^(٢)

ومدا غالدوس كتابة سلسلة "الوقائع القومية" من رواياته في عام ١٨٧٣ . وبعد ست سنوات من هذا التاريخ كان قد كتب عشرين رواية منها . وتناولت هذه الروايات تاريخ إسبانيا من عام ١٨٠٥ حتى عام ١٨٣٤ . وفي نفس الوقت الذي كان يكتب فيه هذه الروايات التاريخية كتب أيضاً أربع روايات اجتماعية . وفي عام ١٨٨٠ كتب ما يُعتبر خيرة رواياته قبل أن يعود إلى استئناف سلسلة "الوقائع القومية" . وروايات هذه السلسلة هي روايات قصيرة يختلط فيها التاريخ والواقع مع ما يخلقه الخيال

وفي بعض هذه الروايات يصف الكاتب الأحداث والشخصيات الرئيسية المعاصرة بصورة مباشرة ، بينما يكتفي في البعض الآخر منها بمجرد الإشارة أو التلميح وقد كان غالدوس يستهدف بالدرجة الأولى تصوير المشاعر والاتجاهات السائدة في أي عصر ، وليس وصف الأحداث التاريخية أو تعالاب هذه الأحداث . وبغية إعطاء رواياته شيئا من الترابط يعرض الكاتب أحيانا في هذه الروايات شخصيات تظل تظهر باستمرار في حلقات مختلفة من أعماله الروائية . ومعالجة الكاتب للأحداث معالجة واقعية وموضوعية ومعدة كل البعد عن النغرات السياسية أو الانجراف مع أية عاطفة رومانطيقية

وروايات غالدوس الاجتماعية تعطي صورة دقيقة عن الحياة والقيم السائدة في أوساط الطبقات الوسطى والطبقة الفقيرة في إسبانيا . وهذه الروايات يشيع فيها اللون الرومانطيلي والعاطفي ومصرح جميع الأحداث في الروايات الاجتماعية هو مدريد ، مما يجعل أحد النقاد على وصف غالدوس بأنه روائي المعاصرة الإسبانية فهو يعالج جميع وجوه الحياة في العاصمة التي كانت تتسع باستمرار في زمانه ، كما يعالج حياة جميع الطبقات فيها ويصف بخصريته أن نهم كافة مساعي العيش ويعطينا نتيجة موسوعة لعرض وتحليل جميع لمالب والمطالب في تيارات احياة السياسية والاجتماعية في اسبانيا واسويس او الاضطراب العام الذي عانته البلاد الثلث الاخير من القرن التاسع عشر . . وإذا كان غالدوس قد رأى القليل من الأصل في عودة الاستقرار والنظام تحت سلطان الفكر المطلق الغير ، فهو لا يعبر عن مشاعره بصورة مباشرة تعتمد الوعظ أو التهديد . وإنما يعقل الجنا تلك المشاعر عن طريق الشخصيات الحية في رواياته وكل ما تقوم به من أعمال أو تصبو اليه من المطامح . والعبرة الأخلاقية التي يريد الكاتب إبرازها تأتي دائما نتيجة لتلك الأعمال ، أو بناء على الحكمة الدالية القائلة بأن أي عمل من الأعمال ينطوي على لنتائج التي تقترب عليه . والتي تتبعه بشيء من الحتمية عاجلا أم آجلا

وكل غالدوس ينتقد نظام واساليب الكنيسة في اسبانيا كما كان يثور على الاتجاهات الإقليمية في البلاد وعلى المراءاة والسطحية في جميع نواحي العلاقات الاسبانية وكان لايشوقه شيء مثل تصوير الفواني أو الضعف النفسي والأخلاقي والسياسي وإبراز ذلك بوضوح في شخصيات رواياته والوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه . والفصل

رواياته هي تلك الروايات التي يحلل فيها بالكثير من الدقة وعمق النظر مدى تأثير التقليد والبيئة الاجتماعية على الافراد وتصرفاتهم . وفي روايته الاجتماعية الأولى "السيدة برفكتا" *Dona Perfecta* (1876) ورواية "غلوريا" (1878) التي تلتها تبرز لنا غالدوس

بصورة بارعة ومؤثرة النتائج المؤسفة والمريعة التي تقترب على الواقعية والعصبية الدينية . وفي رواية العطف والرحمة *Misericordia* (1897) يحلل غالدوس بواقعية بارعة ونفاذة عالما يسوده الفكر المادي والروحي ويبرز فيه وجه المدينة المظلمة والبشع متصويره جنبا إلى جنب مع ما عند الشخصية الرئيسية في الرواية من رقة وشفقة وتحسس لآلام الآخرين . والرواية الأخيرة هذه هي في الواقع تصوير لحياة المعدمين والمسؤولين في بعض احياء وشوارع مدريد . وقيل أن يكتبها كان غالدوس قد صرف عدة شهور في الاختلاط هؤلاء الناس ودراسة طريقة حياتهم . وفي رواية "المذقة" *Duchovados* ما يصف لنا غالدوس كيف تودى الكبرياء الفارقة حتى بلودع الناس واكثرهم رقة وطيبة الى حالة تقرب من العدم . أما رواية "فورتونات وحانثا" *Fortunaty Jacinta* التي تعتبر اعظم روايات غالدوس ، فيصفها النقاد عادة بأنها ملحمة مدريد ويشهونها برواية "الحرب والسلم" بما تتمتع به من صبغة علمية . وتروي هذه الرواية قصة علاقة رجل مع روجه تربية من الطبقة المتوسطة باسم خالفتا ، وعشيقته له من الطبقة الفقيرة المعاملة باسم فورتوناتا ، ومشاعر كل من الامراتين . وكلتاها واقعتان في حبه . تحاه الاخرى ويقول جيرالد بريمان انه " ليس هناك من كاتب آخر باستثناء تولستوي ، تمكن من أن يبدي نفس التفهم العميق والنوثيق لمشاعر النساء وشخصيتهن . " فعصما نقرا هذه الرواية نسي تماما الصفحات والكلمات التي أمامنا ونشعر بوجود الروجة والعشيقه وجميع مشاعر الحب والخبرة واشك التي تشعران بها . ومنذ كتابة هذه الرواية وفي الروايات التي تلتها يبدو ان غالدوس اخذ يشعر بان وضع المجتمعات المورجوازية الأوروبية ليس بالوضع لسليم وان العلاج لذلك يجب ان يقوم على ما هو اعرق جذورا من الحلول السياسية . وكان يرى ان الحاجة تدعو الى تجديد الروح الديمية ولكن بطريقة لا تتناقض مع العقل والمطلق وفي مجاري اوسع واعرق مما تسمح به النظرة المحدودة والضيقة للكنيسة الاسبانية .

وكتب غالدوس رواية بعنوان "ميلو" *Milo* في عام

١٨٨٨ تدور حول العناء والإسحاق الروحي والاجتماعي اللذين يتجلبان عن المطالعة ويجعلان الإنسان يفقد كرامته ولعنته لنفسه وفي هذه الرواية مع الرجل الذي يشغل المحور الرئيسي فيها، ثلاث نساء هن زوجته وابنته وشقيقة زوجته، وميرر العموان الذي اعطاه الكاتب لروايته هو أن الجيران يشتهون النساء الثلاث بالقسط وقد حوّلت هذه الرواية إلى تمثيلية مسرحية، ويجري عرضها حالياً في أحد مسارح مدريد المعروفة، والذين قاموا بإعداد الرواية للمسرح يريدون أن يظهروا للجمهور كيف أن مراميها الرئيسية ذات علاقة وثيقة بالعصر الحاضر، فالمطالعة التي كانت من الآفات الاجتماعية في عصر غالدوس هي الآن من المشاكل الرئيسية التي تواجهها إسبانيا وما تزال على زبيلها والهدف الذي تخوضه غالدوس من كتابتها عند ما يقرب من مئة سنة ما يزال بالغ الأهمية، أن نم نقل اية مشكلة الساعة الرئيسية، الأمر الذي يشهد شهادة حية على ما كان عند غالدوس من فكر وفاد يتعدى اعتمارات الرمان والمكس، أو يبقى متاجه حياً رغم تقدم الزمان ونغير بقعة المكان

وفي نفس الوقت الذي تُعرض فيه "هناؤ" على المسرح يجري عرض مسرحية أخرى مقبلة من روية من نتاج أحد كتّاب القرن العشرين والرواية الأخيرة "الورقة لصراء" Le Holo Reda وهي من مانييف ميغيل دلييس Miguel Delibes وفي الوقت الذي تزخر فيه مسارح مدريد بالتمثيليات المترجمة من كافة اللغات العالمية يبدو ولاشك من التقدير البالغ للرواية الإسبانية أن تقوم المسارح بعرض روايتي لاثني من أهم المؤلفين الروائيين في البلاد احدهما من كتب القرن التاسع عشر والاخر كتّاب معاصر ما يزال في اوج انتلجه الادبي

لقد ولد ميغيل دلييس في عام ١٩٢٠ وهو نفس العام توفي فيه غالدوس ويبدو أن دلييس قد جاء لكي يتسم المشعل من يد غالدوس أو يستأنف العمل حيث تركه عميد الروائيين الأسس في القرن التاسع عشر ولكن غالدوس على من كتاب العاصمة، أو رواي العاصمة الاول، بينما نشأ دلييس في لاكاليم وتميز بالدرجة الاولى بالكتابة عن عازة الناس في حياتهم اليومية في مقاطعة كاستيل التي ولد وعاش فيها

ويقول الدكتور برون A.G. Brown المحاضر في الادب الاسلاني في جامعة لنس، «ان دلييس ناقد جدي وإن يكن معتدلاً في نقده للحياة في المجتمع الاسباني»^(١) ويضيف أن

«دلييس من المؤمنين بروح الكنيسة الكاثوليكية وجوهر تعاليمها، ولكنه من اصحاب الافكار الحرة الذين يندبون بفقدان الروح المسيحية لحقة في اسبانيا وهو يتد بالدرجة الاولى بتلك الآفات التي يستهجنها كل انسان نقي السيرة وهي افلات المراءاة والانانية والجشع وعدم تسامح الإنسان مع اخيه الإنسان» وقد برز اسم دلييس لأول مرة في عام ١٩٤٧ عندما حصل على اكبر جائزة ادبية في البلاد بمناسبة ظهور روايته بطل لسيرة المظاول، ما الرواية هي مدينة أفيلا Avila المحاطة بأسوار تجعل منها مبعث للسباح، والمصورة في نفس الوقت من الناحية السيكولوجية بالفكر والعزلة وشجرة السرو تلقي ظلها الطويل على المقبرة خارج المدينة، ويتخذ لكاتب من ذلك محورا للرواية و لازمة تتردد في جميع فصولها وروايته هذه هي في الواقع رواية فيها الكثير من التشنؤم ولجو انقائم ولكنها مكتومة بمد فتل بلرع تستهويه التفاصيل والدقة في وصفها

ومن مؤلفات دلييس رواية بعنوان "الطريق" El Camino تجري أحداثها في المناطق الجملة في شمال سلسل ويظهر فيها دلييس براعته في وصف المناطق الريفية الحيلية وسكانها بصورة تجعلنا نعيش هؤلاء السكان ومالك الارياك التي يعيشون فيها والذي يقل عن روية الطريق" يطبق ايضا على رواية الفيران Las Retes التي تتألف من وصف مؤثر دقيق لنشأة الاطفال في الاوساط الريفية، وذلك بسلوب جلي متين لا اثر فيه لاية رقة عاطفية مجنوبة أو مصطنعة، فميزة دلييس الاولى في كتلته هي الصدق، والصدق يفرض الاحترام لانق التفاصيل في كتلته والمعروف ان هواية دلييس الاولى هي الصيد، وقد وضع عدة مؤلفات من باب الدراسات الواقعية للصيد في منطقة كاستيل التي ولد ونشأ فيها والتي تكثر فيها الملل واسهول والغيبث التي تجعل منها مسارح رحلة للصيد وهواة الصيد، وبما ان دلييس صياد بلرع فقد كتب رواية بعنوان "يوميات صياد" Diario de un cazador لا يعطي فيها تفاصيل دقيقة عن عملية الصيد فحسب، بل يجعل منها ذريعة اخرى لوصف الآفات المطلقة والقريبة الى قلبه في مقاطعة كاستيل الرحلة فالكتب يصف لنا لغوارق والمتناقضات بين حياة الجنس والحياة في الريف عن طريق بطل الرواية الرئيسي الذي يعيش في المدينة ولا يسجو من وطنها الثقيلة على اعصابه، ومن

سلفايف وترهات الحياة فيها . الا عندما يخرج في رحلة الى الصيد

وفي السنين كل النقاد يصفون دليبيس بأنه روائي بارع لم يصل الى قمة إنتاجه بعد . وقد قل أحد النقاد عنه في ذلك الحين أنه لم يعالج بعد موضوعا ذا شأن او يفتني وجهة نظر مذهبة او لافتة للنظر ، ولكنه يتمتع بكل ما يحتاجه الروائي الكبير من مكونات وعدة . بما في ذلك الخيال والاحساس الدقيق لموهب ، والتعاطف الصادق مع الشخصيات والبيئة ، والتحسس الدقيق للغة الذي يعطوي في نفس الوقت على قلبليات الوحي الشعري الداخلي والصحة الفنية الماهرة " ودليبيس ليس في الواقع من كتّاب الروايات التي يطغى عليها الاتق الباهر بحيث تسبب الاضواء الادبية عليه وعلى رواياته . وحتى الآن في النصف الثاني من الثمانينات لم تتميز من بين مؤلفاته الكثيرة رواية يمكن ان تعتبر من المعالم الادبية البارزة . لكننا اذا اخذنا إنتاج دليبيس بمجموعه او كليته فما من شك ابدا ان هذا الإنتاج يشكل أحد المعالم في تطور الرواية الإنسانية الحديثة ، فدليبيس ، بطريقته الهادئة ، ونحسه العميق الهادئ لما حوله واختياره لايسط والقرب المواضيع قد أصبح الآن تقريبا مؤسمة أدبية فهو الآن في الستين من عمره ووراءه أربعون سنة من الإنتاج الروائي ولكنه يبدو مستعدا للاستمرار في كتابة الروايات لسنوات عدة تأتي . وما من شك ابدا ان الاجمال القادمة ستختار ابيه كروائي كبير على مستوى غالدوس روايته "الورقة الحمراء" التي حولت الى تمثيلية مسرحية ، بسيطة في أسلوبها مثل جميع رواياته . وعنوان الرواية مأخوذ من دفتر ورق بك السكير في اسبانيا ، ومن الورقة الحمراء التي تظهر فيها الاورق الاخيرة كهي تذكر المذبح بان عدته من الاوراق قد قاربت الإنتهاء . والعطل الرئيسي في الرواية يشير الى الورقة الحمراء لكي يدال بها على شعوره باقتراب نهاية حياته ، وهو شعور يتخلل معظم فصول الرواية

ورواية "الورقة الحمراء" هي في الواقع قصة رجل تقدم به السن يعيش في مدينة بلد انوليد Valledoria حيث يعيش دليبيس نفسه . وتقوم برعاية الرجن العجوز وخدمته فتاة من بيوت العمال والكادحين من الارياف المجاورة للمدينة ، كانت قد فقدت امها واصبحت حياتها في القرية لا تنطق بعد ان تزوج والدها من امرأة اخرى ، فهجرت القرية وذهبت الى المدينة للفتش عن عمل تعتاش

منه . وهكذا اعدت هذه الفتاة على الرجل العجوز كل العناية التي كانت تفدقها على والديها . وكل الرجل العجوز قد فقد زوجته ولقد واحدا من ابيه لائدين . وكان ابنه الباقي يعيش بعيدا عنه في مدريد . ولذلك اخذ يغني بدوره الكثير من الحزن والعناية الابوية على الفتاة وقرر ان يعلمها القراءة والكتابة . ويصف دليبيس بالكثير من الشعور العميق المودة والثقة والاحترام التي تنشأ بين الرجل والفتاة التي تعني به وكيف ان الشعور المتبادل بينهما يزداد قوة ورسوخا مع الايام بسبب الماسي التي كان قد خبرها كل منهما . ويعلق العجوز الكثير من الامل على زيارة يقوم بها لاسنه في مدريد . ولكن ابنه وزوجة ابنه المجروحين بذيوات الحصار الحديثة يقابلانه بالكثير من البرود والازراء فيعود الى بلد الوليد كسير القلب والخطر . وتعرض الفتاة بدورها ايضا لماسي جديدة . كانت مخطوبة لشاب فظ الاخلاق من القرية يقوم بالخدمة العسكرية المفروضة عليه في المدينة . وتظهر جميع امالها المتعلقة على الزواج عندما يقوم خطيبها وهو في حالة من السكر بقتل امرأة مشبوهة الاخلاق كانت قد اهانت امه ، فيحاكم على الاثر ويسجن . ودليبيس لا يبين لنا بوضوح اذا كان خطيب الفتاة قد حكم بالاعدام نتيجة جريمته او بمجرد السجن . وهو كما يبدو يتركه لمصيره ويحول اهتمامه بالدرجة الاولى الى الفتاة والرجل العجوز وحياتهما بعد ذلك . فبعد ان يدرك الرجن العجوز انه ليس له من يعني به في اخر ايامه غير الفتاة يقرر ان يجعلها وريثته الوحيدة . وتحاول الفتاة بدورها ان تتغلب على امالها الضائعة عندما تترك انها ستحصل على شيء من الرزق والمال في يوم من الايام وتصبح امرأة ذات كيان وذات قيمة . وتنتهي الرواية بومضة مشرقة من الامل عندما يدرك الاثنان بانهما ليسا وحيدين في الحياة وان لكل منهما عون وسند في الآخر . وهكذا تنتهي القصة بنفس الهدوء الذي ابتدأت به شأنها في ذلك شأن جميع كتابات دليبيس . وقد يتساءل انقاريء عما اذا كان هناك من مسوغ او مبرر لوضع دليبيس وغالدوس معا وهما من قريين مختلفين ويعالجان في نفس الوقت موضوع مختلف . فهل هناك مبرر ذلك في ان الكاتبين مثلا يعتقدان ان الشعب الإسباني الشعب طيب على العموم في طبيعته وانه سيحود دائما بهذه الطيبة اذا ما عطي الظروف الملائمة لذلك ؟ وهذه ولا شك نقطة التقاء تجمع دائما يؤس نفس الايمان الذي يؤمن به دليبيس في الوقت الحاضر وهو ان اسبانيا تحتاج الى نيد كل

صدر حديثاً
عن دار الشؤون الثقافية العامة
بغداد



■ النقطه والدائرة
■ مقتربت في لحدائق الشعرية -

تأليف : طراد الكبيسي

دراسات كتبت في أزمنة وموضوعات مختلفة

تتعلق من اصول الحذر الوجداني للثقافة العربية

متلمسة غنى التنوع في الجري من خلال الانطلاق

من الكلي

كتبت الدراسات (والمحاولات) كما يقول المؤلف

خلال السنوات ١٩٧٨ - ١٩٨١ في ضوء منهج حدائي -

تأريخي، تبحث عن الحدائق وحذورها باحتفاء ووضوح

ما له صلة بالطرائف والقرصان ونهب جميع التكاليف الاجتماعية البهائية لذا هي شاعت ان تحلل مركز الرواد او مراكز القادة من جديد . والحروب الاهلية التي قسمت البلاد ولبناتها قسمين وسلبت الاسبان ما عندهم من كرامة ومناخ روحية لا يجب ان نكرر . فالكاتبان يؤمنان ان على الاسبان ان يعلموا معا في سبيل صالح الجمهور وصالح كل فرد . الا ان السبب الذي حملني شخصيا على الجمع بين هذين الكتابين الكبيرين هو ان كلا منهما يمثل فترة هامة جدا في تاريخ الادب الاسبانية . فالكتاب قد تعودوا ان يقرأوا في فترة انحطاط في الادب الاسباني ، وخاصة في مجال الانتاج الروائي . تمتد منذ نهاية القرن الماضي وحتى منتصف القرن الحالي . ويشبهون هذه الفترة بالفترة المظلمة . ولعلنا نستطيع ان نقول ان غالدوس يكون المشكلة المنيرة او القصة العالمية الاخيرة قبل الدخول في ذلك النفق . بينما يأتي دليمنس على الطرف الاخر لكي يخرج بالاسب الاسباني الروائي من ذلك الملق المظلم ويثير طريقه مرة اخرى لكي يساهم من جديد مساهمة محسوسة وفعالة في تيارات الادب العالمية الحية في النصف الثاني من القرن العشرين .

■ مؤلف

- (١) من المعروف ان كتاب خليفة ودمعة له ترجم الى الاسبانية لأول مرة في عام ١٩٥٢ في عهد الملك الفونسو العاشر او الفونسو العاشر (١٩٣١ - ١٩٨٤)
- (٢) لقد ترجمت هذه الرواية الى الانكليزية في عام ١٩٣١ وتعدت طبعاتها فيما بعد . وكان مترجمها في ذلك الحين جيمس ماب
- (٣) يقول المؤلف ولتر ان في كتابه "الرواية الانكليزية" The English Novel (طبعة بنغتون لندن ١٩٥٤) ص ٢٢ انه ما من كتاب له اثر على تطور الرواية انكليزية المعنى الذي كان لكتاب ثورفانتس "دون كيشوت" في هذا المجال . وقد ترجم كتاب "دون كيشوت" الى الانكليزية لأول مرة في عام ١٦١٢ .
- (٤) لقد توفي جيرارد برينتل في اليوم التاسع عشر من شهر كانون الثاني من العام الحالي عن عمر ناهز النقطه والتسعين
- (٥) انظر كتاب برينتل "تراث الاسبان الادبي" The Literature of the Spanish People (طبعة بنغتون لندن ١٩٦٣) ص ٣٤٩
- (٦) انظر كتاب الدكتور براون تاريخ الادب الاسبانية - القرن العشرين A Literary History of Spain - The Twentieth Century (لندن ١٩٧٤) ص ١٤٧
- (٧) المصدر السابق ص ١٤٧

في السنوات الواقعة بين ١٩٣٠ و ١٩٤٠، شأنه في ذلك شأن بقية أقطار العالم. ومع ذلك فقد أسفرت سنوات الحرب عن تجميع القوة الشرائية التي لم يكن باستطاعة الواردات امتصاصها واستيعابها، هذا فضلا عن حصول الأثرياء العراقيين على الامكانيات الصناعية الجديدة عن طريق رأس المال المتيسر هذا. وفي الميدان الصناعي كان هنالك ثلاثة مؤثرات سائدة - أولها أن المصرف الصناعي بدأ عمله، والثاني أن مجلس الاعمار قد تأسس وكان لديه مشاريع عديدة، أما المؤثر الثالث فقد كان تلك المشاريع التي بدأت تظهر إلى حيز الوجود.

وقال المؤلف في كتابها نطاقا واسعا من المواضيع: الزراعة ومكافحة الفيضانات، والري ونظام المصارف والمحاري، والتعليم والطب، والمرافق العمومية والنقل. وتتوسع المؤلف في الحديث عن المصرف الصناعي فتقول: «منذ البدء ببرنامج الاعمار، كانت الحكومة العراقية تساعد الملتزمين الصناعيين وتؤيدهم. وكان لاتفاق مجلس الاعمار أثره الأكبر على ميدان المقاولات وخاصة على إنتاج مواد البناء». وتذكر المؤلف أيضا أن الكثير من الاستجابة التي بدأت من المقلوبين

انبعثت من إكسكانيات الريح السريع أكثر منه من الأمل في النجاح البعيد المدى. وهناك فصل طويل في الكتاب عن أوجه النشاط الصناعي الذي بذله المجلس الصناعي، خاصة في القار المعدني، والأسمنت، والسكر، والمنسوجات، وتصفية النفط. وتخصي المؤلف فتنافس معضلات المستقبل واتجاهات التنمية الصناعية. وهي تذكر على العموم القليل عن النفط مع أنه غير مهم، إلا أن هذه الصناعة عولجت بالطبع على نطاق واسع من قبل كتاب أكثر اختصاصا منها.

ويعتبر هذا الكتاب، حتى بالنسبة للقارئ العادي، كتابا تعليميا يجمع المواد من مصادر متفرقة ويحلها. ولم تقتفع المؤلف بأي مصدر باللغة العربية، ولا تقول ما إذا كانت هذه المصادر موجودة وأين هي موجودة. وإذا كانت هناك بالفعل مطلوبات وأرقام مهمة باللغة العربية عن الاقتصاد العراقي فإنه سيكون من المرغوب فيه عندئذ التحري عن هذه المصادر أيضا.

ر. ب. سارجنت

قوة البلاغة

The Power of Eloquence: Selected and edited by Andrew Scotland
Cassell. 21s.

في هذه المجموعة هما الأهمية التاريخية، والقيمة الأدبية للمخطبة أو الحديث. وليس من الغريب أن يكون الجزء الأكبر من هذه الخطب ذا لون سياسي، فالعلاقة بين السياسة والخطابة علاقة متينة، قديمة قدم الزمن. وقد يحسب البعض أن الحديث السياسي يفقد قيمته بمرور الحدث السياسي الذي أوحى به. ولا أعتقد أن هذا بصحيح، إذ أن عظمة الحديث السياسي لا تعتمد على الحدث الذي أوحى به، بقدر اعتيادها على المبادئ التي ينطوي عليها هذا الحديث، وعلى الأسلوب الذي صيغ فيه.

تعتبر القدرة على مخاطبة الجماهير والتأثير فيهم من القدرات التي رعت الكثيرين من الرجال إلى القمة ونصبهم قادة على الآخرين. والتاريخ حافل بهؤلاء الذين كان لحديثهم وقع السحر في النفوس، وخطبتهم تأثير على مصير شعوبهم وبلادهم. ونحن إذ نقرأ هذه الأحاديث الآن، نشعر، رغم مرور السنين بل القرون، بالقوة الكامنة في الكلمة. والكتاب الذي نستعرضه هنا يضم مجموعة من هذه الأحاديث الخالدة، التي جمعها أندرو سكوتلانده تحت عنوان «قوة البلاغة». وكان عاملا الاختيار

ولسوف يستفيد دارس التاريخ من هذا الكتاب فائدة كبيرة. فلقد رتبت الخطب السياسية به ترتيباً زمنياً يعطي للقارئ فكرة حية عن تاريخ إنجلترا، لا كـ يقدمها مؤرخ قد يزيف أو يحرف كما نجد في كثير من كتب التاريخ، بل تكشف عنها هذه الخطب التي هي جزء من العصر الذي قيلت فيه. وقيمة الخطب السياسية أنها تفسر لنا التاريخ وتشرح لنا خباياه. غير أن أهم الخطب السياسية هي تلك التي تصنع التاريخ، والتي تعتبر نقطة تحول في تاريخ شعب من الشعوب.

ونحن نرى، إذ نقرأ خطب هذه المجموعة، أن الأزمة السياسية تصنع الخطيب بقدر ما تصنع الخطبة. فتهدد إسبانيا بغزو إنجلترا مثلاً، هو الذي جعل من الملكة إليزابيث الأولى خطيبة بليغة تلقي في جيشها، الذي كاد الدهر يؤدي به إلى الهزيمة، خطبة الأرمادا المعروفة عام ١٥٨٨ فتلهب حماس رجاله إلى النصر. وإلى جانب خطبة إليزابيث هذه يضم الكتاب طائفة من الخطب لمعلم السياسة المعروفين. فهناك مثلاً خطاب ولیم بیت عام ١٧٩٣ في مجلس العموم الذي أفتق به أعضاء المجلس المنتسمين بالبرلمان إعلان الحرب ضد نابليون. ويمكن للقارئ أن يقارن هذه الخطبة بأخرى ألفت في ظروف مماثلة، وهي خطبة اللورد أسكويث عام ١٩١٤ التي يشرح فيها للشعب البريطاني ضرورة الدخول في الحرب ضد ألمانيا.

وإلى جانب أحاديث تشارلس فوكس ولورد إرسكين وذرزاتيلي وجلاستون، يشتمل الكتاب على خطاب إدموند بيرك في مجلس العموم. ولسوف تعود الذاكرة بكثير من القراء إلى الحرب العالمية الثانية حين يقرأون في هذه المجموعة بعض خطب ونستون تشرشل، التي كان لها صدى كبير في تلك الأيام.

ولا تعني كثرة الخطب السياسية في هذا الكتاب أنه لا يهم إلا ذوي الميول السياسية فقط، إذ سيجد فيه المهتمون بالأساليب الأدبية، وخاصة أسلوب الخطابة، دراسة شيقة عن تطور الأسلوب الخطابي في القرون الخمسة الأخيرة، ويستشف أن الأسلوب

الذي كان يؤثر على الجماهير في عصر ما، قد يصبح غريباً على آذان الجماهير في عصر آخر. ويتضح هذا بمقارنة أسلوب أسكويث رئيس الوزارة البريطانية عام ١٩١٤ بأسلوب خلقه لويد جورج. فلقد فشل الأول في استمالة الجماهير لأنه كان يتحدث بأسلوبه الأدبي العالي المتأثر بدراسه الكلاسيكية، والذي كان يحاكي أساليب الخطابة في روما واليونان القديمتين. أما لويد جورج فكان يتحدث الجماهير بلغتهم التي يفهمونها، والتي تنفذ إلى القلب وتحرك المشاعر، الأمر الذي ساعده على النجاح السياسي. ومن الأساليب التي تستحق الدراسة أيضاً أسلوب تشرشل في الخطابة. وأهم ما يميز أسلوبه هو التكرار، إذ هو يأخذ في ترديد أفكاره في خطبه، مؤملاً بذلك التكرار المستمر أن يرغم أعضاء غير راضين ويستسلمهم.

وهناك الخطب والأحاديث الأدبية التي تهم دارس الأدب لامتياز الموضوع فيها إلى جانب الأسلوب. فهناك عظّة جون دن، الشاعر المعروف الذي وجد معادته في حظيرة الإيمان، وعنوانها «في طرّيقنا حبيبتك». وتكشف هذه العظّة عن قوة دن الخطابية، إذ يبرز أفكاره في أسلوب بين وبين المعنى انسجام كبير. ومن بين الأحاديث الأدبية أيضاً حديث إذاعي لديلان توماس بعنوان «ذكريات إجازة». ولقد عرف ديлян توماس كيف يجتذب المستمعين عن طريق الأحاديث الإذاعية، فقد كان واضحاً كل الوضوح، يعرف كيف يختار الأقوال والصفات التي يرسم بها صورة واضحة يسهل على المستمع تخيلها، مستعملاً العبارات القصيرة المثيرة للانتباه السامع، شأنه في ذلك شأن شكسبير الذي كان يعتمد على أذن السامع في تصوير مناظره.

ولا شك أن القارئ سوف يجد منة في قراءة هذه الخطب، مثل المنفعة التي يجدها فيه دارسو التاريخ والأدب. أما هؤلاء الذين يتخذون من الكلام مهنة، فسوف يجدون في هذه المجموعة من الأحاديث والخطب دروساً قيمة.

شفيق مجلى

كتابة السيرة - في أدب العقاد

بقلم **أحمد إبراهيم الشريف**

المؤرخون نوعان :

نوع لا تتعدى قيمة كتابته سرد الأحداث والنص على الوقائع كما حدثت متسلسلة في زمان ومكان معينين أو في كل زمان ومكان .

وهؤلاء هم الكتلة العالبة من كتاب التاريخ سواء في القديم وفي الحديث .

والثاني من هؤلاء من كان له نظر ثاقب وبصيرة محلولة تجعله يتمكن من وضع يده على الأحداث ذات الأهمية التاريخية ، ولا يؤخذ بالشبهة والتردد وكثرة التكرار ، أو بالمصطب والتفوذ والسلطان ، فيكون في كتابته محال للمهم غير ذي البريق إلى جانب المهم البراق .

وإذا تعرض الواحد منهم للعوامل والأشياء فقلما يتعدى في ذلك المجال نطاق المؤلف والشأن المعروف والمروى المنصوص عليه .

وليس العقاد واحدا من هؤلاء . فلا هو يعد إلى كتابة التاريخ على هذه الصفة ، ولا هو يعد قارئه بشيء منها . وحتى كتابته في سيرة سعد زغلول لم يكن سردا للوقائع كذلك السرد الذي نلحده في تاريخ ابن جرير الطبري أو عتبة الرحمن الجبرتي أو صائر هذه الطائفة من الكتاب المؤرخين .

ولم تكن ذلك المنهج عنده خاصا بالتاريخ وحده . بعد كان ذلك هو دينه في كل فن تعرض له من فنون الكتابة ومحالاتها .

عنى برسم صورة للعقيدة الإسلامية كما يجب أن ترسم في ذهن الإنسان العصري ، فلم يعد إلى تفسير آي القرآن أو نصوص الحديث تفسيراً شاملاً من أول آية إلى آخر آية ومن أول حديث لآخر حديث ، بل اكتفى بأن يبين رأى الإسلام بكل مصادره في المسائل الكبرى التي تعنى انسان القرن العشرين ، فكتب عن الله في القرآن ، وعن

اشيطان والانسان والمرأة والرق والميراث ونحو ذلك .

وعنى بالنقد والشعر فلم يشبع أقوال النقاد في كل عصر وكل قبيل ، ولا تعقب أنماط الشعراء في كل مذهب وكل اتجاه ، وكتب عن بعض الشعراء فلم يعبه أن يقول كل صغيرة وكبيرة في حياتهم ، بل التفت إلى ما هو مهم في تصوير نفوسهم ، وما يتوقع من هذه النفوس فيما يحيط بهم من بيئات وأشخاص .

ومثل هذا يقال عن سيره وتواريخه ، فمما من واحدة منها كانت جمعا وسردا للأحداث والوقائع ، وبكها كلها صور واضحة تحرري محرى التفسير والتعليق .

فهو بهذا من النوع الثاني من المؤرخين . هذا النوع الثاني هو النوع الذي له قيمة فكرية وإن لم تكن كتاباتهم مراجع وافية لأحداث الحقب التي يكتبونها عنها . وليس معنى هذا أنهم لا يصح لهم أن يستغرقوا كل شاردة وواردة في تواريخ حقبهم ، ولكن معناه أن هذا الاستغراق والاستقصاء لا يلزمهم ولا يجب عليهم وجوبا ليس عنه محيص . هذه الفئة القيمة قلة بين المؤرخين شأن كل نادر عيسى .

ومرجع القيمة عندهم أن أفكارهم دائية لا يغنى عنها سواها أن أغنى عن كتاب سارد كتاب سواه .

ومرجعها أيضا أن أفكارهم لا تفقد شيئا من قيمتها مع الزمن بل لعلها تزيد ، من حيث تتضاءل أهمية الكتب الساردة على مر الزمان .

ومرجعها ثالثا إلى أن الانسان يهتم بها وأو كانت شواهدا وأمثلتها مستمدة من تاريخ حقبة أو مكان لا يهم القارئ أن يعرف عنه الكثير أو القليل . ولعل أوضح مثل لهذه الحالة كتاب ابن خلدون .

عمدوا الى التبرير والتعليل واعتساف المحارج من الحقائق والوقائع لكي تندسج مع نسقهم المفروض .

بل انهم اهلاليون اوهاميون لانهم يرون ان التاريخ ينبغي ان يطرد على نسقهم ، بل ان يطرد على هذا النسق رغم انه وآب الوقائع والاحداث . وكلمة « ينبغي ان » شيطان لايسمح به عالم تحريبي يحترم علمه ، اذ قصاره ان يهيئ كل تجربة ظروفها وان ينتظر بعد هذا نتيجة التجربة كما تكون لا كما ينبغي ان تكون .

هذه المدرسة الماركسية تنصدر فريقا من فلاسفة التاريخ يمكن ان يعرف بالفلاسفة الاجتماعيين ، وهم الذين ينكرون الفرد ويعترفون بالمجموع ، وليس الفرد قيمة في ذاته ، وليست له قيمة في تشكيل مصيره او تعديل اقداره او خلق قيمة او تحويلها ، بل هو ريشة في مهب العواجل الاجتماعية ، التي لايعترف الماركسيون منها الا بالقيمة الاقتصادية ، بينما يعترف سائر الاجتماعيين بغيرها معها كالقيم السياسية والعرسة والدينية والحضارية الثقافية وما اليها .

وفي مقابل هذه المدرسة مدرسة الفلاسفة الفرديين التي تنص على ان هناك تاريخا الا تاريخ الافراد الذين الانطال ، بالجماعة وما لها من قوة متمثلة في عريقها وتقاليدها وقيمتها ، والسياسة وما لها من قوة متمثلة في حيوشها واموالها ، والاقتصاد وما له من قوة متمثلة في انتاجه واسواقه ، وكل ما عدا ذلك من العواجل الاجتماعية رهين بارادة الفرد الممتاز الذي يخلق التقاليد وينشئ القيم ويشكل السياسات ويغير صور الاقتصاد كيف يشاء . حتى عواجل الطبيعة التي ليس للانسان القدرة على التحكم فيها يستطيع العظم في نظريهم ان يذلها وان يحضنها لاغراضه حتى يصير بين يديه آلة خادمة لا عاملا مسيطرا موحها له في الحياة .

من أي هذه الفرق كان العقاد ؟

كان العقاد من المثاليين بغير نزاع .

ولقد تشكل مذهبه ونسقه في فهم التاريخ وحركانه الكبرى أولا ، ثم أخذ يطبقه على كل حركة أو سيرة يتعرض للتأليف عنها .

كان يرى أن للتاريخ وجهة مفهومة معقولة تدل عليها أحداثه الماضية في تسلسلها وتعاقلها لدى كل

فمقدمة ابن خلدون ظلت مهمة ولا زالت تترايد أهميتها على مر الايام ، بينما كتابه الأصلي « العبر وديوان المبتدأ والخبر » لايعنى الا المتخصصين الذين يهتمون بهذا الزمان وهذا المكان وما جرى فيه .

هذه الطائفة هي التي يصح لنا ان نسميها « فلاسفة التاريخ » لانهم يتخذون من الحوادث والاشخاص ما يتخذ الفيلسوف من ظواهر الكون والحياة مقدمات لانريدها لذاتها بقدر ما توصلنا اليه من النتائج والقواعد والنظريات .

وفلاسفة التاريخ كالفلاسفة جميعا مذاهب ومدارس وآراء .

فمنهم فلاسفة تجريبيون بمعنى أنهم ينظرون الى أحداث التاريخ أولا ثم يستخلصون منها عبرها ونظرياتهم فيها .

ومنهم فلاسفة مثاليون ، ينشأ في أذهانهم الرأي أولا ، يفسرون به التاريخ ، ثم يلتصقون في أحداثه مصداق ما رأوا وما اعتقدوا .

وليس في هذا الوصف لكل من الفريقين ترجيح لأحدهما على الآخر ، ولكنه عود على يد المشكلة الأدلية في الفكر الانساني التي تنور حول الفرد والواقعة أيهما أمسبق ، أو هو تقسيم للفلاسفة التاريخ على نسق تقسيم فلاسفة الوجود الى فلاسفة افلاطونيين مثاليين وفلاسفة أرسطيين واقعيين .

أول الفريقين من ينهج منهج افلاطون في اقتراح جمهوريته حسب أفكار ، في المثل ولاسيما مثال العدالة ، وثانيهما من ينهج منهج أرسطو طاليس الذي يستقر على رأيه في السياسة بعد دراسة ما تيسر له من دساتير زمانه وما سبق زمانه من الأزمان .

فقول ليس في الامر ترجيح لأن الماركسيين ستقصون من قدر الفكر المثالي ويسمونته بالفكر الطوبى ويريدون بهذه التسمية أن يصفوه بالاحلام والأوهام ويتصللون منه فيسمون أنفسهم بالعلميين .

والحقيقة أنهم من المثاليين لا من التجريبيين لأنهم يعرضون النسق أولا ثم يبحثون عن مصداق له في الواقع .

وهم مثاليون متطرفون ، لانهم اذا كذبهم الواقع

من عني بأن ينظر الى التاريخ نظرة الفيسوف
الشاملة الماسحة .

هذه الوجهة لتاريخ الانسان وحياته مع آبائه
جنسه مستمدة من كونه كائنا عاقلا له تاريخ ، لأن
الانسان ما امتاز بالعقل الا لانه يعرف الماضي ويحفظه
ويعتبر بما حدث لاجيال جنسه السابقة فيقلع عن
بعضها ويستزيد من بعضها الآخر ، من حيث
لا طاقة للحيوان بهذا الاعتبار وهذا الاستبصار لما
وقع للاجيال السابقة من بني جنسه .

وهي وجهتان : احدهما تخص الفرد ، وهي ازدياد
نصيبه من الفرد والحرية واحتمال المسؤولية ،
والأخرى تخص الجماعة ، وهي ازدياد نصيبها من
استعاون والتضامن والتكافل والاتصال .

نقول في كتابه « روح عظيم : المهانما غاندي » :
« هل للتاريخ الانساني وجهة معينة نستطيع
أن ننبئها من حملة الحوادث الماضية ؟

هذا سؤال يتوقف جوابه على سؤال آخر ، وهو :
ماذا عسى أن تكون وجهة التاريخ المعقولة اذا تخيلنا
له اتجاهات تتوجه على ببح مرسى .

شيء ينبغي بالانسان الفرد
وشيء يتعلق بالناس كافة أو .

والشيء الذي يتعلق باتجاه الانسان الفرد هو
ازدياد نصيبه من الحرية والتبعة .
والشيء الذي يتعلق بالانسانية جمعا هو ازدياد
نصيبها من التعاون والاتصال .

ويستطرد بعد ذلك ليبين لنا كيف أن كل حركة
من حركات التاريخ الكبرى قد خدمت هذين
الغرضين وراحت من تأكيدهما وثباتهما على وجهتهما
حتى ولو كانت هذه الحركات انفسا قامت بدوافع
مناقضة لهما في نفوس الذين قاموا بها . فكانما
هدف كوني يعمل له الانسان واعيا وغير واع ،
ويخدمهما من توفر لخدمتهما ومن تنكبهما على
السواء .

والحرية عند العقاد مذهب كامل في الشعر
والادب والسياسة والاقتصاد والاجتماعي ،
وليست خلاصة بحث بحثه في التاريخ أو فرضا
علميا اقتنع به بعد دراسة التاريخ .

نقول في إحدى خطراته :
« قال المعري :

والناس للناس من بدو وحاضرة

نفس لبعض وان لم يشعروا حدم

ولو قال « سادة » لما أخطأ الصواب . « مكانه
لا يرعى بانكامل الاحتماعي وحده ، وهذا ما تشير
اليه كلمة « حدم » التي استعملها المعري ، وانما
يريد معه الحرية التي تفهم من كلمة « سادة » .
ومعنى البيت لا يتغير بتغير هذه الكلمة لأننا ان كنا
جميعا خدما بعضا لبعض ، فاننا في الوقت نفسه
سادة بعضنا لبعض ، ولا يتغير حتى دور الميت بتغير
الكلمة ، وكل ما يعبر هو الدفعية ، وما جراء العافية
في أربعة أبيات من اللزوميات على أبي العلاء بشي .
ثمين .

والذي فخرج به من هذا أن رأيه في وجهة التاريخ
شيء سابق على دراساته في أبحاث التاريخ وسير
أبطاله . وهو ما عساه نقولنا انه من المثاليين .

ويبدو لمن ينظر أول وجهة الى سيره وتواريخه
أنه في سيرة « عصم » لا يترك
« في سيرة » الخطوة والامتنار
« في سيرة » ولا شك .

ولكنها ليست صادقة كل الصدق ، اد كان
مفهومها أعمال الجوانب الاحتمالية في حركات
التاريخ فان اهتمامه بهذه الجوانب ليستفيض
أحيانا حتى يكاد أن يسلكه في عداد الاجتماعيين .

بل ان من كتبه ما يفسر أكبر حركات التاريخ
على أساس من تطور الحضارات وقيم المجتمعات .

ففي كتابه « عبقرية الامام » و « أبو الشهداء »
كما في كتابه « ذو التون » و « معاوية بن أبي
سفيان في اليزان » ، على تطور الحركة الاسلامية
الكبرى التي سُميت بالفتنة الكبرى تعليلا
حضاريا اجتماعيا ، خلاصته أن الزمن قد تغير ولم
يعد يصلح للامامة على سنة الخلفاء الراشدين .

دل في كتابه « أبو الشهداء »
« قلنا في كتابنا عبقرية الامام ما نحسبوا أن
الكعاج بين على ومعاوية لم يكن كماحا بين رحلين أو
بين عقدين وحصلتين ، ولكنه كان على الحقيقة كصاحا

بين الامامة الدينية والدولة الدنيوية ، وأن الايام كانت أيام دولة دنيوية فغلب الداعون الى هذه الدولة من حزب معاوية ، ولم يغلب الداعون الى الامامة من حزب الامام ، ولو حاول معاوية ما حاوله علي لأحقق وما أفسح ، ولو أراد أن يسلك غير مسلكه لما أفاده ذلك شيئا عند محبيه ، ولا عند مبغضيه .

« فإذا جار لأحد أن يشك في هذا الرأي وأن يرجع بجراح معاوية الى شيء من مزاياه الشخصية ، فذلك غير جائز في الخلاف بين الحسين ويريد . وكل ما يجوز هنا أن يقال أن أصدر الدولة الدنيوية عدوا أصدر الامامة على سنة الخلفاء الراشدين ، لأن مطالب الامامة غير مطالب الرمان » .

فإذا كان هذا أوصح مثل لتعطيل الحركات الكبرى بالعوامل الاجتماعية ، فإن الامثلة عليه فيما هو دون ذلك كثيرة متواترة في سير العقاد ، ١٩

كتب سيرة « ابن الرومي » فاستغرق ثلث الكتاب تقريبا في بيان الحالة الاجتماعية والحضارية والثقافية والسياسية والاقتصادية .

وكتب عن « شعراء مصر ويونس بن جبير » في القرن الماضي ، لأن لسانهم شائنا في .

وكتب « هنتر في الميزان » في أحد هذه النصوص « محتوى الظروف والملا » .

وكتب « عبقريّة محمد » في صورة محمد في حاجة الى رسالة وحزيرة في حاجة الى رسالة وقبيلة وأسرة هي أخلق ما تكون لانجاب الرسالة وفرد هو أولى الناس بتلقي الرسالة من وحي السماء .

وإذا استطرطنا الى آخر سلسلة سيره لوحدنا هذه الظاهرة مضررة لا انكسار فيها ويكفي ما أوردها من شواهد هي أول ما كتب في أدب السيرة ، دليلا على أنه رأى عنده أصيل ، تنوعت حتى شملت الدراسة الادبية والسياسية والدين ومذاهب الإصلاح ، وتفاوتت حتى كان فيها من يعلو الى ذروة العبقريّة ، ومن يهبط في ابيوان حتى يعد حثالة بني آدم وحواء .

وليس العقاد اذن من العردين المتطرفين ، ولا هذه الظاهرة مضرّة لا انكسار فيها ويكفي ولكنه أخذ من كل من العريقين بنصيب وبغور مقدور .

غير أنا لا يسعي أن نسي أنه في عابته بكل من الجاسين أما يرجح جانب العرد والعظيم ، لا على أساس مذهبي في تفسير التاريخ وأطواره وحركاته ، ولكن على أساس أخلاقي بمعزل عن التعليل والتفسير .

فلا يبعد أن يكون العظيم ضحية الظروف لأنها أقوى منه ، ولكنه يستحق الاعظام والتكريم عند نسي الانسان لأن العظمة هي ثمرة الحياة ، ولأن العظيم لا مكافأة له عند بني البشر الذين استغادوا من عطفته وطولته وقداوته وتصحيته الا التكريم والاعظام ولأن الانسان هو الحاسر باهمال العطماء وغمطهم تكريمهم وهو الكاسب بهذا الاعظام والتوفير ، ولأن هذا التوفير والاحلال أشبه بالفطرة والسحبة التي تدفع الانسان الى العناية بأحسن تماره وأحملها وأكرها ، فما يتسابق انسان الى ادراك الاوساط من الامور وإنما يتسابقون لادراك العظيم المتفرد الذي ليس له نظير .

حق يؤدي ، وسواء الاخلاق يقضى بأداء لمعوق

ول في مبدئه تعبيرية الصديق : .

« من كان الصورة صادقة كل سبب في جدي » تفصيلها . . . فليس من عيب (التجديد) الذي يخرج بالصورة عن حقيقتها . ولكن تحيل الصورة شيء ، وتوقير صاحبها شيء آخر ، فأنك اذا صورت أبا بكر ورفعت صورته مكانا عليا لم تكن قد أصغت اليه جمالا غير جماله ، أو غيرت ملامحه النفسية بحيث تخفى على من يعرفها ، بهذا هو التوقير الذي لا يخل بالصورة ولا يعاب على المصور »

وأوضح من ذلك قوله في « أبو الشهداء » وهو يصدد الكلام عن موقف المؤرخين من الاربيحية والمنفعة .

« الصواب أن العطف على المنفعة عبث لامتني له ولا حكمة فيه .

« وأن عطف على حزب الاربيحية واحب يحثي على الناس من تركه واصماله ، بل هو منافق لصميم الفطرة التي من أحلها فطر الناس على الاعجاب بكل ما يستحق الاعجاب .

« فليس يحثي على الناس يوما أن ينسوا منافعهم

ويقصروا في خدمة أنفسهم سواء عطف عليها
المؤرخون أو أعرضوا عنها ساخرين منكبين .

« ولكنهم يخسرون الأريحية إذا فقدوها وفقدوا
الاعجاب بها والتطلع إليها ، وهي التي خلقت ليعجب
بها الناس . »

ويعرف العقاد ويعترف بأن العظيم عادة ما يلقي
العنت والاعراض من معاصريه ، من حيث يلقي
التمعيون والانتهازيون والوصوليون المبالغ والاكرام
من هؤلاء المعاصرين .

ولكن العظيم حقا هو من لا تفريه هذه المعاملة
الظالمة بترك ما خلق له من عظام الأمور « ولا تعد
عينك عنهم تريد زينة الحياة الدنيا » كما قال
تعالى في كتابه الكريم .

بل ان العظيم حقا من لا يستطيع أن يغير من خلقه
ولو أراد ، فكأنه النحلة لا تفرز الا شهدا وان ترامى
لها يوما أن تفرز السم الزعاف .

قال في قصيدته التي نظمها في شكسبير لمور
ثلاثمائة عام على موته :

« لا يقدر الناس يوما اجر بساداتهم
وانما يقصدون الاجر للقيم
« اجر العظيم زمام في جوانحه
يجزيه بالامن احسانا وبالألم »

فلئن كان هذا دين الجمهور من معاصري العظماء ،
فلا يبلغن الكنود بالانسانية أن تمطهم حقهم بعد
الممات ، فتحرمهم الممعة في دنياهم وتجزئهم الحمول
والسكران في ذكراهم ، فتلك أخط وهم من الاخلاق
يسف اليه انسان .

ولكن ما العظيم الذي يستحق هذا التكريم ؟
وكيف يتفاضل العظماء !

ما دامت العظمة سمة أخلاقية ، فلعلنا أن نصل
الى معناها ومقياس التفاضل فيها لو بدأنا من أول
الطريق .

اسفل الناس في سلم الاخلاق من اتحد شعاعه
في كل الامور من قول ما يافل من الغاية تبرر
الوسيلة فيكذب ويرائي ويتافق ويستعيد ويعطى
ويعتو ، ولا يعصه في سبيل أغراضه عاصم ، ولا
قل له بمقاومة لبائنه - أيا كانت ومهما تكن سفالة
الوسائل اليها .

ويرتفع الانسان في سلم الاخلاق كلما ازدادت
قدرته على كبح نفسه ولبائنها امتشالا للاخلاق
واستمساكا بالعضائل .

فمن غلب الاثرة على الانانية حين تصطدم المصالح
والاهداف خير ممن يتمسك بأنانيته .

ومن غلب المصلحة الوطنية على العصبية الضيقة
خير ممن تشبث بالعصبية .

ومن غلب الانسانية على هؤلاء جميعا أعظم منهم
جميعا .

حتى اذا اتسع به الافق فصار يعمل لمصلحة
الانسانية كلها في قديمها وحديثها ، في بيضها
وسودها ، في منافعها المادية وقيمها وعلمها وفكرها
وفكرها ووجدانها ، فهو العظيم .

ومن لم يتخذ من ذلك سبيلا فهو وحش حقير
وان كان معدوم النظر ، ولهذا كان العقاد يحتقر
نابليون وهولاكو وهتلر ، وان كانوا ذوي أثر بعيد
في قتلون القتال وكسب المعارك والحروب ، بل ان
الواحد منهم يرد في نظره حقارة كما ارداد أثره
هتلر بعدل واسعاعا ، فالعبرية عنده أخلاقية لا يمكن
أن تكون عذرا لخدمة الاخلاق .

ولا يزال امام الانسان بعد العبرية شأن محمود
هو الشهادة ، لان الشهادة أعظم في جانب الاخلاق ،
وان كانت أقل في الفاعلية الايجابية من العبرية .
اذ الشهيد هو من غلب نفسه في أخص أغراضها
وهو حفظ الحياة ، وانه لفرض يسمح الله فيسسه
لعبه أن ينطق كلمة الكفر ليستنقذ نفسه من برائن
الاقوياء .

قال تعالى : « من كفر بالله من بعد إيمانه الا من أكره
وقلبه مطمئن بالإيمان ، ولكن من شرح بالكفر صدورا
فعلهم غضب من الله ولهم عذاب عظيم » .

مع الاكراه تسقط المسؤولية ، أما اذا استطاع
العظيم أن يتغلب على نفسه حتى في هذا الفرض
فذلك هو الشهيد ، ذروة ما تصل اليه الانسانية من
شأ أخلاقي بعيد ، وحق له عند الانسانية أعلى ما
تعل من عطف وتقدير ، وأعلى ما تقلى من اعطام
وتبجيل .

احمد ابراهيم الشريف

كلمات دافئة

أغنية الحب مربية
يرف في رحمة الله
دمروا غيبا الربيع
من كرونة معطاء ونفحة
لحمة في الفصح مربية
قفز الدواوي فوق سفينة
على قوافل ذات اسم
عن عالم التجليات حافية
تهوي أوتاف الضوء ليلية
إلى دروب الكرام صبيحة
انت من الدنيا السديية
تنورة .. حطراء .. سورية

صافيتا - كما أبو ديب

صكأت عينيك ، وعبرها
ورعشتا ظهر بهديها
افقاف ، يندي تحت ظلمها
صكأت هذي الشعة السعل
وهده الخصلة من عرة
وهده الخطوة في نقلا
ياحمة ربيعة هومت
مسورة حلالا سرت
نعوى ، تدل على مراعاة
وألف مش وار بصيتا
صكأنا ياأحت من عندنا
ياقائمة شعاع تزهوها

سعدنا بها الزمن هـ سـبـ ولو للحظة
قد هـد وشقت وسيعب
سجـ مسورة لا تسـ من صدقة نـد
حسن يشتم يدون قـيـ بن عـوت مع لـمـ
من حـوـ رـمـ رعة تحـصـ
سمه سـبـ حـوـ
تـرى اسـشـرق أم سـبـلـك الضباب والخـمـرة
هـب يا رـمـ دـوـعـي في شـوة اللـحـظة
دعني في سـكـرة الأمل وربعـة الـوجـد في وضـالـوجـوـه
ووجـوـه الرضا
ضباب الـامـس يشـمـع دـوـعـة مـقـيـمة بـرـحـ
تـقـاؤـل وأمل دـوـعـة وناـ حـنـز وشرق
حـدـثـي مـعـك يا مـيـه
حـدـثـي دـوـعـة حـدـثـي الـيـه

أم عصام

في عطلة في تـوـفـف
الطبيعة في ركبـة دـوـعـة في حـجـج
ما اروع الطبيعة في جماعـة دـوـعـة في صـحـفـة وقـداعـة
حـوـر وبعـد الأمل اى العدم
صـيـر بـر يـد كـر شـعـر بـر دـوـعـة يـه تـوـفـف
لـت هـد بـر بـوـت وخبـة دـوـعـة سـكـرة كـمـل
فـر شـة نـصـر دـوـعـة تـحـمـل عـى حـجـج دـوـعـة قـمـل
حـيـن حـدـة دـوـعـة تـحـمـل لـمـرح ولـمـرح
سـيـمـة عـوـه دـوـعـة حـر كـب حـوـر لـحـصـل دـوـعـة دـوـعـة
مـيـه عـطـة دـوـعـة حـيـف
كـمـة شـمـس شـمـس شـمـس لـحـة دـوـعـة عـطـة
سـبـ حـقـد حـجـج مـحـل سـكـرة دـوـعـة في دـوـعـة
مـيـه عـر دـوـعـة قـطـعـة المـسـافـة كـا في دـوـعـة دـوـعـة
كـا في دـوـعـة لم سـطـق مـيـه

كلمة في الشعر المرسل

للاستاذ مؤلف خسرو وشيرين

لقد تكرم الأستاذ اللودعي صاحب الرسالة بكلمة نقد قيمة في قصة خسرو وشيرين تناول فيها قالها اوودامها من الشعر المرسل، وكان على عادته في كتابات قاصدا قويا بهذا ولقد ادهشني وايم الحق ان رأيت بالرسالة الغراء كلمة في تلك القصة، وذهبت نفسي توغل في هذه من الطرب أنسها ما يجب عينا من وزد القول والمصدق فيه.

وذلك لاني مسأخرتها بعنت بها ان أساطين الكتاب والادباء وكبار المحررين، وانتظرت ان يقرأها بعضهم فيقولونها كلمة، إما ان تكون كلمة نقد مر يظهر ما فيها من نقادة وسخف، وإما ان تكون كلمة تنسحق بتعاقب فيها الاستعجال والاستحسان وما كنت انتظر ان ينسحق بالقصة في رواية الاحمال لأن صاحبها لم يكتب عليها اسمه، أو لأنه لم يلبح في طلب التبريد، أو لأنه لم يطمح إبانة أو حفاة من أحد. فبا مصت أيام ولم أجد ذكرا لها على لسان ولا في صحيفة، طربت ذكرها في ثانيا الماضي وانسيت نفسي إياها، رقت النفس التمزقة نفسي، أها لم تكن جذيرة لآمالها ولا بالدم، فلبط في نضر الادباء أهل من أن يحكموا عينا بالسخف والسقوط. هكذا قلت لنفسي ورحمت القول على شدة، ولا تني كنت دائما أهم نفسي بأبي كسائر المؤلفين موصوف بالعلم والثناء، فكلم رأيت من المؤلفين من أسمعني قوله، لجال في فكري عند سماعه ان أقوله وأسأت، ولكنني ضلعت عن قول ذلك اللفظ فقلت له «أحسن» - فصدق ما قلته وذهب عني فرير العين موقنا أنه مؤلف جيد موفى، وذلك لالهي الخاص بالمؤلفين شيء بما يصيب الآباء في حكمهم على بناتهم. قيل ان امرأيا فقد ابنته مرة، ففر الصبي بفرم فأروه شيئا بالجعل الصحيح، ثم مر الاعرابي بهم فسأهم عن ابنته فقالوا له صه لنا، فقال لهم: «كأنه دينير» أي كأنه دينار صغير من حسنه، وتردد بريق الجناح في وجهه ونماسته. وعلى ذلك لم استبعد ان أكون كأحد هؤلاء المؤلفين الغبيطين، وحدثاته

على ان وفقتي لفكرة اخفاء اسمي عن الناس حتى لا تنالني معرفة قصة خسرو وشيرين!

فقد ادهشت اذ رأيت في الرسالة كلمة عن تلك القصة، ولا سيما وهي كلمة من قلم اساذ اديب وكاتب أريب، لا أظنه يمدح عن عذات القول برسميته، ولما رأيت يتناول القصة في أول مقالها بالتاء زدت عجا، اذ كيف تمكن تلك القصة جذيرة بتقدير اديب كبير، ومع ذلك نجد من سائر الادباء من هذا الاحمال. وكيف لا نستحق من الادباء كلمة وقد استنصت من مثل الزيات كلاما، حسي إذن اذ فاعا مع هذه الطرب التي استعفتني، وذهبت باتزان قولي عندما قرأت مقال الرسالة في قصتي، فقد كنت أؤثر ان الزم القصد في قولي، لولا ان رأيت شيئا لم أتوقعه فانطلق قسي برخي.

حسبي اذن لوما للادباء والاساتذة، فليلطم المذرفها كان، ولعل أخطأت فهم قصدهم وعندهم فما أكثر مشاغل الحياة وما أقل أعباءها، وأولى في أن آخذ الناس كما أجدهم ولا أعتب على أحد منهم شيئا.

أما الشعر المرسل فقد رأيت الاستاذ الجليل قد وضعه تحت صوره قلبه الوعاج فأعجبني وهدج العيون وكاد يحجب مادونه. لا قائدة كنت في ان يلبق أحد عن أسلوب من القول، ولا لافدة في ان يحاول حد الناس على تنويع ما يخلو في ذوقه، فهذا شيء من البيت وضرب من طلب المحال، غير اني أدري من حق ان أبين للناس كيف يجب ان يكتب الشعر المرسل الذي كنت في قصتي وخسرو وشيرين، فان وحدة هذا الشعر من الشطر الواحد، وليس البيت المكون من شطرين.

لقد تعارف شعراء اللغة العربية على وحدات متعددة لشعرهم، فأكثر القصيد وحدة البيت المكون من شطرين كما هو معلوم، والجزز وحدته لشطر الواحد مع مراعاة انتهاء كل وحدتين منه بقافية واحدة، وهناك المثلاث والمربعات والخمسات على ما هو معروف. وأما الشعر المرسل فوحده كما تقدم الشطر الواحد وأما حكمة ذلك فخلافاً من يانها فان اختيار اوزان الشعر المرسل واختيار جمعه من شطرات مفردة لم أصل اليه الا بعد درس واختار ومحاولات تجريبية كثيرة. غير ان يباب أسباب ذلك الاختيار لا يجدي نفعا، اذ ان تلك الأسباب سببها تكون وجبة فانها لا يمكن ان تحمل الناس على استحسان شيء لا يسمو لهم مسجنا. ولهذا أكتفي بأن أقول ان من يحاول ان يكتب الشعر المرسل

(صاحكا) أوه، مهمد ؟ كيف حال الزمان ؟ (يعودون الى الهدوء)	حرار	أو يقرؤه بحسن به أن يجعل وحدته الشطر الواحد، وإن يكسب عافى الورن من الموسيقى يغير أن يقف عند آخر الشطر إلا إذا كان المعنى ينهي إليه
مثلا كنت دائما، أنفدى ثم أنفقد، وبعد ذلك أصححو ثم أنفقد، وبعد ذلك أصححو، (بضمحكون)	مهمد	ولم يلجأ أحد في لغة من اللغات الى الشعر المرسل لكتابة الاعاني، وهذا مالا يراد به في اللغة العربية، فلا غنى وكل ما يعبر عن المواظبات النائرة التي تهر القلوب هرة وقتية قصيرة لا يمنع في الشعر المرسل، أقول هذا وأكرره كثيرا حتى لا يزعج الادباء
سرك الله، نعم تلك حيلة. (لتخوار) يا صديق تخوار، نعم الحياة. (لاخوانه) هل سمعتم مقال مهديوما ؟ : أنا بالحرب عالم، غير أني	حراز	من دعوى هذا الباب في اللغة العربية، وما أنا ممن يحولون هدم القديم: أني أقول بذلك القديم وقد قدمت في الس إلى حدود القدم، فلمست من يتعلمون بالهدم، ولست ممن لا يحرمون على كنوز القرون المنعاقية، بل أجد من غشى أشد الخرص على تلك الكنوز، وذلك لما استمد منها لذة وحكمة، وإنما قصد أن أفتح بابا جديدا كان
لست بالشعر عالما يا صديق. (لمهد) قل لنا من يدب شعر كشينا : ست ياسيدي أحب كلامي (يشير حراز إشارة عدم التصديق)	حرار مهمد	الى الآن متلف وهو باب القصة الشعرية أو الملحمة الطويلة، وفي مثل هذه الابواب كانت القافية فلا يقيم المعنى، ويغير مجريه، حتى أن شعراء اللغات الاخرى رأوا أنفسهم معطرين الى الاستثناء عن
لا تكذب قائما هو رزقي رسيل، الارزاق غير حبيب بائع الزهر ذهبل عن شذاه لا يرى في الزهور الا بضاعة.		القافية والاكتفاء بموسيقى الوزن، ولو غلب البستانى مثل ذلك في ترجمة الالباذة، ولو فعل شوق منه في رواياته، مسرحية لكاتبها لمعطيها شأن آخر، ولصارت الالباذة العربية اليوم قد تناول المتأدبين سهلة لينة، وتسم صورة الالباذة اليونانية الاحية، وليست كما هي اليوم،
غير أن الزهور لم تك يوما غير محبوبة الشمس، أعبدل ذلك الشعر اذ خرجنا للبو يوم عيد اليرور	حراز	فالقطة الشعرية الطويلة تكون ملالا يابسا غير متناسق، ولو كانت أجزاء من قطع مرمرية بدعة، فألك عددك اذا فطرت في القطعة الصغيرة منها أصبجتك ولكك اذا تابعت النظر اليها لتراها مجتمعة راحتك منظر غير متآلف وحركات جملة غير متوئمة مع الحياة.
كان جبلا ذلك اليوم كم صحتنا. ولكن...	مهمد	لست ادعى أني أحسنت، ولكني أقول قول الروائي أن الشعر المرسل يكون أداة اصلاح وسعة في اللغة العربية اذا وجه من يحسن القول
(جز رأسه كمن يتذكر شيت يأسف على هوانه)		فيه. وإذا أنا ضربت من قول مثلا له فلست أطهره على أنه قول
كم صحتنا. أعده يا مهمد		حسن، ولكني اضربه على منيل العرض للطريقة: وهاننا مختار قطعة
من أود الصق فليسمع ومن شاء السرور ذقت مافي الدهر من حلو ومن مر مرير وعرفت الناس عند اليسر والامر العسير كس أبكي إن بكى لفان ذوق كسير ولكم مثل مؤدى في خنوع وغرور هنا في يمد أن شيني مر الدهور	(مهمد)	من مواقف خسرو وشيرين، وأرجو أن تكتب الرسالة الغراء، كما أودنها أن تظهر - أي أن تكون وحدتها الشطر الواحد وقب بعض قواد الملك كسرى في أيام مجده وجبروته تحدثون ويتدمرون، فأقبل عليهم شاعر اللاط (مهمد) فقطع عليهم حديثهم مدخروا في حديث دعابة مع الشعراء، والقواد هم (اسفند) و (تخوار) و (حرار).

١ — تولىستوى

احمد عباد

عنى تولىستوى المدنية الاوروبية و نطاق فى انحاء أوروبا وانجى
مها تقدمها الآلى ونظمها المتسق . ويبرز فيها حركتها الدائمة
وشاغلها المتجدد .

ولكنه مالبث أن نفذ الى أحماقها . وكفاء أن يرى فى تجماله
رجلا يشفق فى باريس أم المدينية على مرأى ومسمع من الجماهير حتى
يقرب ساخطا متذمرا متشائما . وحتى يرجع الى روسيا غضبان
أسفا ، فيها جم الحصار الحديثة فى سخرة لادغة وتهم مر
تناول تولىستوى الناحية العمية من المجتمع وأخذ يصورها
بنفس المظاهر بصورة دقيقة

فبين أن حياة الناس اليوم أشقى بكثير من حياة ارفيق
بالأمس . فقد كان يؤمن هذا ايماننا لا يضره الشك انه خلق عبداً .
وأن الله أراد أن يكون هناك أحرار وعيد . وكان يوقن أن لا مرد
لأمر الله ، وفى هذا الايمان تفرقة . وفى هذا الاعتقاد سلوة . .

أما الناس الحر اليوم فقد علوه المساواة ، فلا يدين ولا يحقر
ثم هو يرى أن عليه أن يتعب ، ولهم أن يستريحوا . ومن واجبه أن
يشقى ، ومن حقهم أن يستعدوا

وهو ولا شك غير راض بهذا ولا قانع ، ولا بد له أن يتساءل
لمماذا يشقى ؟ وهو منه الى الشك فى عدل هذا العالم وانصاف
القائمين بأموره .

وفى هذا الشك . وفى ذلك التساؤل تمس ليس بعده نفس ، ثم
رجل الطبقات الوسطى لا تقل حالته النفسية عن حالة العامل
تناقصا واضطرابا . أديرى عجا ، يرى قوما إذا ما أجادوا التملق

ولعل أعرض على قراء الرسالة فى مرة أخرى قطعة ندية نصف
موقفا آخر ليرى فى ذلك القول رأيا

وأنى أرجو أن تكترم مجلة الادبية العراء بنشر مقال هذا لحوا من
الامضاء ، إذ أنى أرجو أن يبق كاتب (تحيرو وشرن) فى تحججه ،
فإنما المقصود أن يرى الأدباء رأيا فى القصة وشعرها المرسل لحسب ؟

لا أرى فى الناس ذا حظ سوى القدم الفرير
كن اذا شئت حمارا مرحا بين الخبير
واذا شئت فأسرج راكبا فوق الظهور
ساحرا متب اذا أنجب السرج الحرير
فأضل الخلق عقل فوق وجلين يسير
(يضحك بصوت عال)

حراز

كن اذا شئت حمارا مرحا بين احير
(يضحك صهتد والحضور)

(لتخوار) ترى أن تكون هذا صديقى ؟
(ضاحكا) لا أرى أن اكون هذا .

تخوار

فأسرج
راكبا فوق ظهرها باصديقى
(ضاحكا) لا أرى فى الركوب بأسا لذا ما

حراز

كان لايد من ركوب الحسير
(لاسفاد) ليت شرى ماذا تحب ؟

تخوار

(متكلما الضحك)
لا أحب التفسير .

اسعد

لم أويوما
سبنا طيا نواصع حتى
رصيت نفسه بهذا . ولكن

مهتد

كلنا يرهى الركوب . وعندى
أن أحلى الحياة جيش الحسير
(يضحكون)

كيف هذا مهتد ؟
نعم الحياة ا

حراز

مهتد

كل ارض خصراء مرعى مناح
لم يمكرم الحياة صفاما .

حيث ساترأت رأيت محلا رماوى
وإذا شادت التوى وصاحت

م نوار النهيق حشبة بطش
انت مهتد احكم الشعراء .

حراز

كم من الناس من يود نيف
ثم يحشى فيكم الامعاء .

حراز

كيف تكتب المرأة السعودية سيرتها؟ طريق الحرير لرجاء عالم نموذجاً

معجب العدوانى

إن تعريف جنس السيرة الذاتية ليس مهمة سهلة كونه قد اعتبر في معظم النظريات السير الذاتية حقلاً واسعاً، عادة ما يقع بين الأدب والحياة والتاريخ، أو الخيال fiction والواقع reality، فالمشكلة إذاً تتوضع في السؤال المنهجي التالي: كيف يمكن استخلاص الخيال من الواقع؟، لقد بنى فيليب لوجون مفهومه الشهير ميثاق السيرة الذاتية autoobiographical pact، الذي أكد على أهمية توقيع المؤلف وقصديته، ويبقى المؤلف عند لوجون حالة مهمة في كونه يبنى العلامات الاستطرادية (المتتالية) لعقد السيرة الذاتية مع القارئ، ومن الفوائد الناتجة عن هذا، كونه يضم جانبين على الأقل في هذا الميثاق: القارئ والمؤلف.

ومن جانب آخر، فإن نظريات السيرة الذاتية النسائية قد قدمت أسئلة كثيرة حول مفهومي الهوية والذات، ومن ثم فقد أكدت معظم هذه النظريات على اختلاف علاقات التأليف تاريخياً بين المرأة والرجل، مثلما تشير نانسي ميلر Nancy Miller:

إن فعل ما بعد الحداثة الذي يميّز المؤلف لا يمكن تطبيقه على المرأة، إذ

يمنع سؤال المؤسسة بالنسبة لها، لأن النساء ليس لديهن نفس العلاقة التاريخية للهوية مع الأصل والمؤسسات التي حصل عليها الرجل⁽¹⁾.

وقد راجعت دومنا سانتون Domna Stanton هذا الإشكال مؤكدة أن قفزات خطاب الجندر Gender المتتالية جعلت المرأة تخضع لمحاولات إبرازها للعيان كتشكيل امتيازاتها وترويج إمضائها الأنثوي⁽²⁾.

وإذا كانت تجربة الكتابة السيرذاتية النسائية على مستوى العالم العربي تعاني من مشكلات أسئلة الهوية والوضعية المهمشة للمرأة في الثقافة، فإن هذا الوضع يكون أكثر وضوحاً مع تجربة الكتابة النسائية السعودية التي ارتفعت إلى الجنس الروائي، بوصفه ملاذاً آمناً للكتابة إذ يسمح للكاتبة بممارسة الية التوازي خلف جنس الرواية وممارسة التقنع العام عوضاً عن الخاص، وباستخدام عدد من الآليات التي تكرر مواربة السيرة الذاتية في أعمالهن، ولما كان ذلك كذلك، فإن كتابة المرأة السعودية لسيرتها الذاتية - إن وجدت - فإنها تخضع لمزيد من الحجب، وتقع تحت أقنعة عدة، تمارسها الكاتبة بوعي أو دون وعي، وما رجاء عالم بوصفها إحدى أبرز الروائيات السعودية إلا مثال اختارناه هنا لمراجعة تلك الأقنعة وإزاحة تلك الحجب، إذ ارتكبت هذه الورقة على عملها (طريق الحرير)، الذي يضم سمات سيرذاتية ارتدت حجباً مكثفة حتى صعب على المتلقي كشفها وفك شفرتها.

بعض سمات السيرة الذاتية في طريق الحرير

تتوضع سمات السيرة الذاتية في طريق الحرير في طرق عدة:

1) مكونات ثيمية تتصل بأسرة رجاء عالم، بدءاً من الجذور القديمة لكلا العائلتين: الأب والأم، ويتأريخ الأسرة... ثم حكاية المصاهرة بين العائلتين، ومن ثم ولادة أبيها، إذ تستلهم الكاتبة حكايات تشكيل عائلتها الصغيرة ضمن سياقات العلاقات العائلية الكبرى التي تجري بين عائلات المجاورين.

(2) مكونات تتصل بنشر الكتاب نفسه، الذي نشر منجماً في حلقات على صفحات جريدة الرياض⁽³⁾، وعرض لمداخلات النقاد حول ذلك، فالمؤلفة لا ترى حرجاً في الإحالة إلى أسماء شخصيات يصعب أن تتمثل دورها التخيلي، لكونها تحيل إلى الواقع، أكثر من الخيال، كما في السريحي والغدامي وخازندار والقرشي.

(3) تزداد ضبابية السرد كلما اتجه السرد إلى المراحل الحديثة، التي تتصل بحياة الكاتبة، فهي تتدرج من البساطة والوضوح اللذين يردان عن قضيتي كلا الجدين الأكبرين، وما نتج عن ذلك من شظايا قصص متناثرة في العمل، إذ على القارئ إعادة تنظيم ذلك التشظي وجمع ذلك الشتات.

(4) تفصح المؤلفة عن نفسها بصورة موارية في نهاية العمل، لذلك فلن يجد القارئ المتمرس صعوبة في التعرف على العمل بوصفه سيرة ذاتية مفتوحة، إذ تتجلى ملامح الأنا في السرد عبر انعكاس بعض الأحداث والتجارب المروية، إذ تعكس رحاء عالم خبراتها وتحاربها، فهي من جانب قد أثرت التواري في أبرز شخصيات العمل المحورية رسالة، ومن جانب آخر فقد ورد اسمها صريحاً بالكتابة بالأرقام:

ها أنذا

200

3

1

1 قد اتعمت تربيع الأخدود، وأضرمته بنصف جسدي الناري... إلا أنني قد خالفت شرائع العرب فلقد كان من طقوسهم تحريم إلقاء النفوس فيها. أنا سقت كل تلك النفوس إليها، طائعة⁽⁴⁾.

الأقنعة الإطارية العامة لحجب السيرة الذاتية:

الأقنعة الخارجية

(1) الكتابة عبر تبني خطاب الأنثى:

مع تركيز العمل على ملامح لسيرة أسرة رجاء عالم فقد كان تناول توضع الأنثى بين مجموعة رجال هاجساً يتردد في كلا المسارين: ما يتصل بالرحلة وما يتصل بقضايا نقد الكتاب أثناء نشره.

توارت المؤلفة في كلا الصورتين من صورة امرأة لها همومها وتفاعلها مع المجتمع، إلى صورة الأنثى في خطابها العام، فندت حريصة على إبراز شخصية رسالة التي تتوضع بين مجموعة من الرجال، متميزة بوصفها امرأة فاعلة، ولها القدرة في إصدار قراراتها الجريئة التي تتعلق بالرحلة، ويدت أيضاً في مسار آخر وهي تقود كوكبة من النقاد بكتابتها المنشور على حلقات، كان موقع المؤلفة بين قبيلة الذكور موازياً لذلك الموقع الذي اتخذته رسالة في الرحلة الروائية، فكان تفاعلهم مع النص المكتوب ومن ثم عرضها لما تراه، وموقف الأنثى رسالة خلال الرحلة علامة على موقف يتبنى قصة الأنثى، على الأقل، باعتبار ما ينبغي أن يكون - من وجهة نظر إنسانية - لا باعتبار ما يكون.

كان تشظي الصورة عبر خلق شخصيتين مختلفتين في الموقع متوازيتين في الاهتمامات والتطلعات قناعاً أولياً جديداً وجد للتمويه على القارئ كي تتعدد تطلعاته ويتشظى تفاعله إلى اهتمامات شتى.

(2) الكتابة عبر الجنس الروائي:

إن موارد السيرة الذاتية عبر اختيار الجنس الروائي لا يعد أمراً جديداً في عوالم الكتابة الروائية، ما أوجد عدداً من التقسيمات التي تشير إلى تعالق

(السيرة الذاتية مع الرواية)، إذ قسم جورج ماي هذا التعالق إلى سبعة أنواع متدرجة من البنفسجي إلى الأحمر⁽⁵⁾، ومن المناسب أن نشير إلى كون هذا الكتاب يمكن إدراجه في سلم ألوان ماي تحت اللون الأخضر، إذ يكون السرد في الرواية السيرة ذاتية بضمير المتكلم ويتلاءم هذا تبعاً لماي مع القص الارتجاعي، كما يتلاءم مع الرواية التي ترد في قالب يوميات⁽⁶⁾.

ويبدو هذا القلق الاجناسي واضحاً لدى الكاتبة حينما أثرت أن تتباعد عن تحديد جنس لكتابها لكن دار النشر اقترحت أن يكتب على غلاف العمل رواية⁽⁷⁾.

ومع أن الكتابة السيرة الذاتية النسائية عبر الاجناس الأخرى وسيلة أثبتت جدواها ونجاحها في تجارب الكتابة النسائية، ليس على المستوى المحلي كما في تجارب عالم والجهي وغيرهما، بل في أعمال روائية عربية شهيرة تدثرت السيرة الذاتية برداء القص الروائي كما في ذاكرة الحسد لمستفانمي، إلا أن ذلك يحقق القفزات المتسارعة التي أشارت إليها دومنا ستانتون، يقول روي باسكال: «إن التخفي وراء قناع الروائي كان أمراً ضرورياً في الأزمنة التي كان الكتاب فيها أقل جراءة في الحديث عن أنفسهم أو أقاربهم. وقد كان هذا النوع من الكتابة موجداً لظاهرة التردد أمام الأحياء، وخلق حرج من الذوق العام، وخوف من العقاب القانوني والتشهير»⁽⁸⁾.

إن الكتابة الروائية، كما تراه الروائيات، الوسيلة الأنسب للبوح الذاتي بصورة موارية، وهي وسيلة للوصول والتفاعل مع المجتمع برمته لذلك تهدف الكتابة بهذا إلى نقل قضاياها بوصفها أنثى من المنظور الخاص إلى قضايا الأنثى، بوصفها إشكالاً ثقافياً في المجتمعات المحافظة، إن استلهم تلك القضايا عبر الجنس الروائي قد أسهم في نقل قضايا المرأة ومشكلاتها في هذه المجتمعات إلى القراء، بالرغم من ندرتهم وبطرق يمكن وصفها بأنها الأسرع والأنسب.

الأقنعة الداخلية:

1) اختيار الفضاءات الأسطورية:

مع كون العمل قد اعتمد مكة فضاء روائياً رئيساً، عبر تشظيات مكانية مصغرة، إلا أنه قد استلهم الفضاءات الأسطورية، وقد شكلت هذه الفضاءات الأسطورية في العمل قناعاً جديداً يضاف إلى قائمة الأقنعة الداخلية، إذ وردت عبقر في (طريق الحرير) غير مرة، مقرونة بالخرافة والشعر، لتصبح هدفاً لإحدى شخصيات النص، وهو ذلك الأمير الذي يطمح في جمع الشعراء حوله: فحين يقول «أنا غاييتي وادي عبقر...» تحلق عجب الرجال حول غايته وخرافتها⁽⁹⁾. وما هو ذا الأمير (الميت) يفصل رحلته في البحث عن عبقر «لأشهر غبت ورجال إمارتي صوب قلوب الجزيرة، حيث جاءت الآثار بتواري عبقر فيها..... أردت صيده والعودة به، أنصّب في صحن إمارتي فلا يدخلها إلا رجل مسّه وحيها وقال شعراً، أردت للناس أن تخاطبني شعراً، أردت أن أعبر كل صباح وعشية بين أيدي روائع الجن وخلقهم فتسكنني... ولم أرد لمطرب تطيبي»⁽¹⁰⁾.

لقد أصبح هذا الفضاء محركاً للشخصيات للبحث عنه واقتناصه واستثماره. وتسهم التحولات النصية في حضور جنيات عبقر إلى تلك الشخصية الباحثة (الأمير).

يستحضر (عبقر) ذلك الفضاء الأسطوري في النص لإضفاء تلك الصبغة الأسطورية عليه؛ والشخصية الباحثة عنه هي الأنسب في النص، بوصفها بين الحياة والموت، إذ نعش الأمير الميت مناسب لخوض تجربة التفتيش عن عبقر، وهي الشخصية التي تكون في النهاية شجرة الشعراء المتصلة بعبقر، الشجرة التي تنادي المارة «ومنها خرافة شجرة الجزيرة والتي تنادي المارة، وكل من لحق بها فأوى لجذعها ونام، يصبح شاعراً أو مجنوناً.... لذا غصت الجزيرة

بالشعراء المجانين»⁽¹¹⁾.

يكرس هذا العمل الروائي وغيره من الأعمال الروائية النسائية في كونها لا تجعل هاجس المكان المحسوس (الفيزيقي) في صدارة اهتماماتها عبر انتقاء المواقع المناسبة التي تمكّن من رؤية الزاوية المناسبة التي تسمح بتناول التفصيلات الجزئية والدقيقة، والتدرج في الرؤى، الأمر الذي لا يتوفر حالياً فيما بين أيدينا من نصوص روائية⁽¹²⁾.

إن استلهاهم هذه الفضاءات الأسطورية أعطى مزيداً من الحجب والإغلاق للعمل وأسهم في وقف تتبع الجانب السيرذاتي في العمل.

(2) موقع السارد «أنا الموقع أدناه»:

بعد موقع السارد أبرز الأقمعة التي وظفتها المؤلفة لموارية الجانب السيرذاتي لها، فالسرد قد راوح بين ضميري القارئ والمتكلم وأسهمت تلك المراوحة في حجب المكون السيرذاتي ليدخل في إطار أعم وأشمل دون أن يلحظ المتلقي ذلك.

لا يمكن القول إن السرد بضمير المتكلم أسلوب تعود أصوله إلى الرؤية، وإنما من المؤكد أن أشير إلى كون الرواية نفسها قد وقعت على هذا الأسلوب من المذكرات⁽¹³⁾، ومن الجدير الإشارة إلى كون رواية السيرة ذاتية ينطلق فيها القارئ ليعتقد أن هناك تطابقاً بين المؤلف والشخصية في حين أن المؤلف قد اختار أن ينكر هذا التطابق⁽¹⁴⁾. ويتزايد حضور مسار السرد الخاص بالسيرة الذاتية في المقتاليات السردية التي تناولت الجوانب التالية:

- جلوس الشيخ بدار اللوزة ص 48-49.
- مسار السيرة الذاتية المتصل بالجد عبداللطيف ص 65-66-67-68.
- مولد السامية وعلاقتها بالجان ص 78-79-80-81-82-83.

● زواج سلمى من عبداللطيف ص 96-97.

● وفاة جميلة والإعداد لمراسم الدفن ص 214.

فالسارد حين تطفو على سطح ذاكرته الأحداث العامة التي عاشها أولئك الأشخاص، يفضل التنويع والمراوحة في استخدام الموقع. ولا شك أن السارد يضيف على تلك الأحداث نوعاً من التخيل والإبداع حتى ينقل تلك بصورة جادة إلى المتلقي (إن معظم السير الذاتية مستلهمة من حافظ مبدع وبالتالي تخيلي، فهي لا تختار من حياة الكاتب إلا الحوادث والتجارب التي تمضي لتشبيد نمط متكامل)⁽¹⁵⁾.

يجهد السارد في الوصول إلى التقريب بين ماضي الذكرى وحاضر اللحظة الراهنة، وهذا ما يحدث في النص حيث يتداخل الماضي مع الحاضر ليصبح معقداً، بل شديد التعقيد، كما أن خلط تلك المقاطع من الحوار والسرد المباشر للأحداث أوجد في النص ما يمكن عده اختصاراً للأحداث والأزمنة من خلال تلك الجمل القصيرة التي تراوحت تقنيات الزمن فيها بين الخلاصة والاستراحة، حيث يندر توظيف المشهد في المقاليات السردية السابقة. فهي تسرد أحياناً بضمير المتكلم، كما هو شائع في العمل، وأحياناً يتشكل هذا الضمير بلسان جدتها سلمى (كان من عشاق الجن سيدي عبداللطيف دوخيني)⁽¹⁶⁾. وأحياناً يكون السرد بضمير الغائب (وكان محمد قد ولد للتو من عبداللطيف)⁽¹⁷⁾.

3) توظيف أشكال البلاغة القديمة:

استطاعت المؤلفة أن تزيد من كثافة الحجب المفروضة على سيرتها في طريق الحرير، بعد الارتهان إلى الكتابة، بتوظيف أشكال بديعية قديمة، أبرزها حساب الجمل، وهو حساب يعتمد على قيمة الحروف العددية التي توازي كل من الحروف الأبجدية كما في (أبجد هوز)⁽¹⁸⁾

توظف رجاء هذه الأرقام تدريجياً مع ذكر الحروف في بداية العمل حتى تنهي ذلك التوضيح في الصفحات الأخيرة، ولاسيما عند الإشارة إلى اسمها عبر حساب الجمل.

الخاتمة:

إن الكتابة بهذه الصورة هي نتاج ومقاومة ومحاكاة، هي نتاج أولاً للسياقات الثقافية والاجتماعية، وهي مقاومة ثانياً للظروف المحيطة والواقع السلبي، وهي في الوقت نفسه محاكاة لصورة الذات. إنها نتاج للشعور بالضغط الكبير الذي تعانيه الأنثى في بعض ملامح حياتها، إذ تغيب فرص استثمار الفرص عنها لتكون مستحقة لغيرها من المجتمعات الذكورية، فالثقافة الذكورية تركز لما يمكن وصفه بـ (التهميش المضاعف)، وهو التهميش الذي تعاني منه النساء في مرحلة كهذه، وأعني بها تلك المرحلة التي تصل فيها الكتابة حد إنكار الذات، درماً لظروف وأخطار الكتابة في المجتمعات المحافظة، وتبدو الكتابة نفسها بارتداء تلك الأقنعة محاكاة للجسد الأنثوي الذي يخضع لحجب وأقنعة مختلفة، فالمرأة معادل لكتابتها، والحجب الذي فرض عليها إكراهاً في واقعها فرضته اختياراً على سيرتها داخل العمل الروائي، ولعل ممارسة هذا النوع من الكتابة، إن تم بصورة واعية، نوع من العقوبة للمتلقي/ المجتمع، الذي كرس لذلك النمط الثقافي، وإن لم يكن كذلك فهو تمثّل ومحاكاة لما تفرزه الثقافة، وفي كلا الحالتين فهو - بلا ريب - إعادة إنتاج لنمط ثقافي شائع

الهوامش

- 1) Nancy K. Miller, Subject to change, Reading Feminist Writing, New York: Columbia University Press, 1988.
- 2) Domna C. Stanton, Autogynography, Is the Subject Different, the Female Autograph, Theory and Practical Autobiography from the Twentieth Century, Domna Stanton (ed) The University of Chicago Press, 1987, pp. 5-20.
- 3) انظر اعداد جريدة الرياض السعودية 8536 في 1991/9/26م، 8543 في 1991/10/3م، 8557 في 1991/10/17م، 8571 في 1991/10/31م، 8578 في 1991/11/7م، 8606 في 1991/12/5م، 8620 في 1991/12/19م، 8641 في 1992/1/9م.
- 4) رجاء عالم: طريق الحرير، بيروت، المركز الثقافي، 1995م، ص 244.
- 5) قسم جورج ماي سلم الاكوان الواصلة بين الرواية والسيرة الذاتية، كما تتدرج في طيف الاضواء، من البنفسجي إلى الأحمر.
- 1) البنفسجي الروايات التي يكون فيها حضور شخصية الاديب ضعيفاً جداً كالروايات التاريخية والشعرية والأحلافية والنفسية
- 2) النيلي. الروايات الشخصية والسيرة التي مدارها على تطور شخصية رئيسة، لكنها بعيدة عن شخصية الكاتب، وهذا يعني من أن نعدّها صورة منه
- 3) الأزرق. الروايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، كما في السابق، لكن الشخصية الرئيسة تكون مطابقة للكاتب.
- 4) الأخضر. الرواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، ويتلازم هذا مع قصص الارتجاعي.
- 5) الأصفر. السيرة الذاتية الروائية. وهي لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها قسط كبير من الخيال.
- 6) البرتقالي. يستخدم كاتب السيرة الذاتية فيها اسماً مستعاراً لسبب أو لآخر.
- 7) الأحمر. في السيرة الذاتية هنا تبدو الأسماء حقيقية لا يعرف القارئ غالباً مؤلفها إلا من خلالها وتكون مطابقة لذكريات صاحبها (انظر جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة: محمد القاضي وعبدالله صولة، قرطاج بيت الحكمة، 1992، ص ص 201-205).

(7) أجرى الباحث مقابلة خاصة مع رجاء عالم أشارت فيها إلى تفضيلها ترك كتابها دون علامة الجنس الأدبي وأشارت إلى اقتراح دار النشر الوارد اعلاه، مقابلة خاصة، جدة، 1997/5/11م

8) Roy Pascal, "The Autobiographical Novel and the Autobiography" Essays in Criticism, 1959. IX, pp. 134-150.

(9) رجاء عالم: طريق الحرير، ص 154.

(10) السابق، ص 156

(11) السابق، ص 54.

(12) معجب العدوانى، تشكيل المكان وظلال العتبات، جدة نادي جدة الأدبي، 2002، ص 53

(13) لوجون، ص 189

(14) السابق، ص 37

(15) نورثروب فراي: تشريح المقد. ترجمة محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991، ص 429

(16) طرق الحرير، ص 96

(17) السابق، ص 93.

(18) حساب الجمل هو شكل بديعي، راجع في العصور الوسطى، لكل حرف من الأعمدة قيمة عديدة كما يلي.

أ-1 / ب-2 / ج-3 / د-4 / هـ-5 / و-6 / ز-7 / ح-8 / ط-9 / ي-10 /

ك-20 / ل-30 / م-40 / ن-50 / س-60 / ع-70 / ف-80 / ص-90 /

ق-100 / ر-200 / ش-300 / ت-400 / ث-500 / خ-600 / د-700 / ذ-800 / ظ-900 / غ-1000

انظر (بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد)، بيروت: دار العلم للملايين، 1993، ص 84.

* * *



كيف لتقبل النص المسرحي؟

قيام: سعد أردش

الكلمة .. والصدق في التعبير

فالكلمة ، مهما بعد الزمان والمكان ، إذا كانت تعبر تعبيراً صادقاً عن واقعها الاجتماعي ، تقع اجتماعي قريب الشبه حتى ولو لم يكن اجتماعان متطابقين في كل ظروف بيئتهما .

ولعلنا ، لهذا السبب ، مؤكداً دائماً أن مسرح الكلمة الحية ، سيظل دائماً أمل الانسانية في عقد الحوار الديمقراطي احي حول قضاياها ومشاكلها والامها

مصوص تشيكوف مثل « الخال فلديا » او « ممثل الكرن » لا قدمه لجمهور المسرح الآن ، فلاتشك أنني اضع في اعتباري كثيراً من الملائست التي كان ينتم بها مجتمع روسيا القيصرية في اواخر القرن التاسع عشر واولئل القرن العشرين . ولا شك أنني سالتس في صرخات وزفرات شخصيات المسرحين صرخات وزفرات المتفرج المعاصر ، حسرة على ما كان يجب ان يتحقق ولكنه نصيب ما : نابع منه او من مجتمعه ، لم يتحقق ، ولم يتحقق إلا إذا تعبرت كل المعطيات في واقعه الاجتماعي .

الاجتماعي والفكري ادى بطرحه النص

فانا عندما اختر الان ، وفي المناخ الاجتماعي والسياسي الذي تملحه اللحظة العربية ، نصاً مثل « تاجر البندقية » لشيكسبير ، او مثل « ساعول » للافيري ، او مثل « هيلزيد » لواسين فلا شك أنني اضع في اعتباري ما وصل اليه اصراع بين الامة العربية ، ولاسنس اليهودي بعد ان صاعته اليهودية دولة زرعنها في الارض العربية لنشئت هذه الامة ونفضى على النقبه الماقية من حصارها ومن اصجادهما . وان عندما اختر احد

واماها ، مهما زرعت العقبات في طريق المسرح ، ومهما تفوقت عليه اجهزة الاتصال بلبداعاتها التكنولوجية الحديثة .

ومسرح الكلمة يلقي العبء على الكاتب لولا ، ثم يلقي عبئا آخر ، على المخرج والممثلين والمصممين ، والحقيقة ان لولئك الذين يطلقون على المخرج «مؤلف العرض» ملتصون حجبتهم في عمليات الابداع التي تقوم بها مجموعة الفنانين المسرحيين تحت قيادة المخرج وهم ينحتون صورا وتمثيل وإحداثا كانت كاسية في كلمات المؤلف ، بل إنها قد لا تخطر على بل المتفرج إذا اكفى بقراءة النص المسرحي المطبوع في بيته .

وموضوعنا هو البحث في هذه المعاناة الابداعية المزدوجة : معالجة المؤلف ليكسو افكاره وخيالاته بكلمات ومعالجة مجموعة الفنانين المسرحيين وهم يقوِّصون داخل هذه الكلمات لمضمونها تحت المجهر حينا ، وفوق المشرحة حينا آخر ، بغية التفوصل في ما هي هذه الملة ؟ هل هي مجرد الإلفاظ المخطوطة على الورق نكتفي بتحويلها الى اصوات ؟! .. هل هي مجرد الصور ابشورة - (أو السطحية - التي نتطبع في اداسها بمجرد قراءة الكلمات ؟! .. قد تكون هذه نتيجة منطقية لقراءة الأولى ، ولكنها من تكون ماى حال النتيجة النهائية ، فلتركيبة المسرحية في نص المؤلف ليست بهذه البساطة والبسر ، لأنها تضم في مسيحها كس تعقيدات الحبيسة الاجتماعية ، بما يعترضها من علاقات وتناقضات في الحواطف ، وفي التقاليد ، وفي الثقافة ، وفي الاقتصاد والفلسفة أيضا ، لذلك فإن القراءات التالية للنص يجب ان تطبق منهجا علميا للبحث عن العناصر الآتية :

أولا : - الواقع الاجتماعي الذي يرصده المؤلف ، مسجلا ، أو رفضا ، أو ساعيا الى تطويره ، أو مكسلا له ، وهذا ابعاد لاحتمالات ، لأن لفظا طامح أبدا لما هو افضل .

ثانيا : - التوجهات ابعثديية أو الفكرية لشخصياته الفنية ، وما تخرجه

من أحداث ، وما تسعى اليه من طموحات .

ثالثا : - المنهج أو الأسلوب الذي اختطه الكاتب لإبداعه ، والذي لا يخالص من انتهازه في ابداع العرض المسرحي .

رابعا : - الدلالات التي يريد الكاتب ان يوحي بها الى القارئ أو الى المتفرج ، وهذا في النهاية ما نستطيع ان نسميه فكر الكاتب .

هذه موجه عام هي المرتكزات التي يتحتم على فنان المسرح ان يخرج بها من دراسته المتنامية لنص الكاتب ، ولكنها ليست مع ذلك كل المرتكزات ،



فهناك دائما السؤال : لماذا هذا النص بلدات ، وليس نصا آخر ؟! ..

فنان المسرح

هنا يأتي دور فنان المسرح ، وثاني كلمته هو ، لياها كانت قائمة ومؤسسة على دور الكاتب وعلى كلمته . هنا يأتي الهدف الابداعي والفكري لاختيار نص بلذات ، في زمان وفي مكان معينين ، وفي بيئة اسلوية معينة . وفي اعتقادي ان فنان المسرح يختار نصا معينا ، في لحظة معينة ، لأنه يريد ان يقول لجمهوره كلمة يعينه هذا النص بلذات على ان يقولها : الكلمة يتصمها النص حقا ، ولكنها تتغير وتتشكل باختلاف الاطار الاجتماعي ، وباختلاف الواقع السياسي والاقتصادي والعسكري الذي تعيشه الجماعة .

وعلى سبيل المثال ، لو ان مخرجا في مكان ما من العالم اختار مسرحية «الفرس» لايستكلوس ، ليعرضها على جمهوره الآن ، فهل يختارها يقول لجمهوره اليوم ما كان ايسكيلوس يقول لجمهوره المسرح الاغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد ، عن حرب مارثونا وعن هزيمة الفرس والحضارة الفارسية على ايدي اليونان والحضارة اليونانية ؟! لا حلتاكيه .. لابد ان فنان المسرح المعاصر قد وجد في

«الفرس» كلمة جديدة يخالص بها جماهير اليوم ، لابد ان هذه الكلمة الجديدة ستكون نابعة من تصور فنان المسرح اليوم في مواجهة الحرب الدائرة بين ايران والعراق ، وما يحيط بها من تعقيدات سياسية واقتصادية ودينية وعسكرية في الشرق الأوسط ، وما تتصل به هذه التعقيدات من صراعات علمية حول المنطقة وثرواتها . لهذا فإن فنان المسرح اليوم عندما يتناول ايسكيلوس ، أو شكسبير ، أو راسين ، أو ايبن ، أو تشيكوف ، فله لا يسأله مقلدا ، وفي ذاته ان يقول لجمهوره : هذا مقلقه هذا الكاتب الكلاسيكي اعظم ، بل ليقول من خلاله كلمة وجد مادتها في هذا النص اوداك ، وهذا ماجرى العرف على تسميته «استفسير» . ولو لم تكن هذه المصوهر العظيمة خلقة وصلحة للتعبير عن المجتمع الإنساني في كل زمان ومكان ، لما اتاح لها هذا اخلود ، ولاندثرت مع غيرها من آلاف النصوص التي كتبها مؤلفوها ثم سقطت من حساب الزمن كان لم تكن .

وعلى ذلك فإن فنان المسرح سيضع في منهج بحثه - خلال قراءاته المتكررة للنص المسرحي الذي يقولوه - قضية «التفسير» المعاصر الذي سيطرجه على جماهيره ، والذي يجب ان يثير حوارا ساخنا فعلا بين الجماهير حول القضية « المعاصرة » التي يطرحها العرض المسرحي .

ومعنى ذلك ببساطة ان النص لم يكن يطرح هذه القضية المعاصرة عندما كتبه المؤلف ، ولا عندما عرضه فنان المسرح في عصره القديم ، وان هذه القضية المعاصرة إنما هي نتاج فكري

« معاصر » للفنان المسرحي المعاصر ،
تألف من مشاكل وقصص عصره التي
تختلف في تحليلها عن مشاكل وقضايا
المصور السالفة بشكل أو بآخر .

ولكن إذا صح هذا النص المسرحي
القديم ، وهو صحيح ، مدليل
التفسيرات الحديثة التي تطلعتنا كل
يوم على خشبات المسرح في العلم
لتصوص قديمة (ولعل من أبرزها
واعظمها اثرها هو اثر تفسير قديم بيتر
أوتول المسرحية « مكبث » لشيكسبير على

مسرح الأولد فيك في لندن) فعدا عن
النص المعاصر أو الحديث ، ثم ماذا
إذا كان كل من الكاتب المسرحي والفنان
المسرحي يتمتعان الى نفس الواقع
الاجتماعي . ويعيشان نفس اللحظة
الحصرية ؟ ... لا شك ان الامر يطرح
يشكلا مختلفا للعلاقة بين النص
المسرحي والنص ، فإذا كان الفنان
المسرحي المعاصر يختار نصا قديما لأنه
وجد فيه اطارا تعبيرييا صالحة لطرح
قضية المعاصرة ، فإنه يختار النص
المعاصر أو الحديث لأنه أكثر مباشرة
في التعبير عن قضيته وقضية مجتمعه
ومعنى ذلك ان القاعدة الفكرية واحدة
عند الكاتب وعند الفنان المسرحي .
ولكن يبقى دائما - مع ذلك - مقسرا
لنص الكاتب ، وليس مقلدا له : فلو قد
يتناول النص أكثر من واحد من الفنانين
المعاصرين ، في نفس البلد ، أو في
بلدان مختلفة ، وفي نفس اللحظة أو في
لحظات متقربة ، ومع ذلك فإن العروض
المسرحية التي يقدمها هؤلاء الفنانين لم
تكون نسخا متكررة . ولن نقول نفس
الكلمة ، ونفس الشكل .

ويمتدح أن يخلص من كل هذا الى
أن النص المسرحي الأدبي شيء مختلف
تماما الاختلاف عن العرض المسرحي
الذي يندعه فنان المسرح مستعينا بهد
النص : إن النص المطبوع يبقى دائما
موعا من الأدب الجامد ، الراكد ، الفقد
الحياة والحيوية ، وهو لا يكتسب
الحياة والحركة ، ولا ينضج بالصراع
الحقيقي إلا عندما يتنفسه ويعيشه
ويجسده فنان المسرح على خشبة
المسرح ، من خلال إبداعاته المتعددة
الموجبات والأشكال .

حقا إن الفارئ للنص - حتى

الفارئ العادي الذي يتمتع بقليل من
لغة قليلة وقليل من الخيال والقدرة على
لتصور - يستطيع أن يرى الشخصيات
وهي تتحرك على مسرح خياله ، ولكن
هذا يبقى في اطار التصور القريب من
أحلام اليقظة ، ولا يرقى الى لدى
درجات الإبداع .

مراحل الإبداع في العرض المسرحي

إن قراءة نص المسرح ، مخرجاً كان
أو ممثلاً أو تشكيباً أو موسيقياً ،
تستهدف التوصل الى مرتكزات الإبداع
وهي تتكون من : مرتكزات فكرية -



مرتكزات تعبيرية - مرتكزات تشكيلية
- مرتكزات شعرية أو فنية .

الأسس الفكرية

يبدد أن يمسك كاتب المسرح قلمه
ليحرك على الورق مجموعة من
الشخصيات الغريبة ، لا بد كانت هذه
الشخصيات تنحصر معانيها تناقضات
فكرية في مواجهة بعضها البعض ، أو
في مواجهة عدو فيزيقي أو ميتافيزيقي ،
غالب أو حاصر . ومنذ القراءة الأولى
يستطيع فنان المسرح أن يتبين
الأسلوب الذي اتبعه الكاتب ، فإذا كان
واقعيًا كجوركي أو تشيكوف أو برنارد
شو أو بعض عاشور ، كانت
شخصياته تجمع بين صفتي الإبداع
والحقيقة ، فهي إبداع لأنها من
مخلوقات الكاتب ، وهي حقيقة لأنها

ترتدى من سلوكها و كلماتها رداء
الحقيقة الاجتماعية ، وتكاد أن تكون
كأدب اجتماعية شديدة الناس للذين
معاشهم ، حتى لئلا فيها فلاناً أو
فلانة ممن تعاش وتعرف وفي هذه
الحالة فإن الشخصيات تتحرك كما
تتحاور في الحياة ، حول مجموعة من
الأفكار التي يضطرم بها خضم الحياة ،
وهذه الأفكار تتناول بالطبع جانباً أو
آخر من حوسب الحياة الاجتماعية :
الأسرة ، الأخلاق ، الوظيفة ، الاقتصاد ،
السياسة .. الخ . وعلى الفنان المسرحي
أن يرصد خلال قراءته العديدة ما
يستطيع أن ينطق عليه (الكلمات
المفتاحية) أو (الجمل المفتاحية) التي
تكون الأسس الفكرية للعرض المسرحي
ولمصرّب لذلك مثلاً مسرحية « بيت
الدمية » لهرريك آيسن . سوف نلاحظ
بعد الوهلة الأولى أن أحداث المسرحية
تدور حول سؤال : هل تخلص « مورا »
على معاملتها لزوجها « ثورفالد همر »
تلك المعاملة التي تنطوي على انكار
الذات ، وهل يقتل هو هذه المعاملة
بالمثل ؟! وبمعنى آخر : هل يصير الزوج
فكرة المساواة بينه وبين الزوجة في
الحقوق والواجبات ؟! إن آيسن يحرك
شفافة الشخصيات بعبارات ترسم
الطريق ، بحيث تؤدي في النهاية الى
الموقف الفاصل الذي يواجه فيه الزوج
حظة الكشف عن مكنون فكره
الاجتماعي ، فإذا به يسقط كل الانبعا ،
ويتحول فجأة من رجل أوروبي ناعم
الملبس ، رقيق الحاشية ، الى انسان
قبلي - بل بدوي - يختص نفسه بكل
الحقوق ، ولا يلزم في مواجهة الآخرين
بواجب ما ، انها الأممية والغرور . اما
نورا فلنأخذ حتى انهار هذا الموقف كانت
مفعمة بالثقة في مساواتها للرجل ،
وكلفت تسلك هذا السلوك ، فتحمل
نفسها التزامات الرجل في غيبته أو في
لحظات ضعفه أو مرضه ، وعندما تقع
لواقعه ، وتكتشف لها حقيقة ، لا تملك
إلا أن تهجر بيت الزوجية ، تتعلم من
جديد .

إن فنان المسرح يقف عند تلك
« الكلمات المفتاحية » التي تشكل أساس
هذا التناقض ، ليستخلص منها القاعدة
الفكرية للعرض .
لقد اخترت هذه المسرحية ببساطتها

ووضوحها ، ودلالاتها لاجتماعية التي ما تزال حية في كثير من مجتمعاتنا حتى اليوم ، ولكن الفكر يأخذ شكلا أكثر تعقيدا في كثير من التراث المسرحي ، وخاصة في المسرح الحديث ، الذي يضيف السمة الاقتصادية والسياسية على كل أحداث الحياة .

والقاعدة الفكرية للنص المسرحي تطرح مشكلة التفسير ، وتثور هذه المشكلة أساسا إذ لم يكن هناك المسرح مؤمنا كل الإيمان بالتوجه الفكري للكتيب في إطار القضية التي يطرحها . ولقد يكون المخرج ، أو ممثل التوجه ، في مسرحية إبسن ، نمطا اجتماعيا انشغيا ومتجبرا في مواجهة المرأة مثل «تورفالد هلم» ، ولكن هذه مشكلة فرعية وقد نعرض لها في مقال آخر .

الأسس التعبيرية

إذا كانت اللوحة في فن التصوير تتخذ لغتها من الخط واللون ، وإذا كان الممثل في فن التمثيل يتخذ لغته من إمكانيات التشكيل في الكتلة ، فإن فن العرض المسرحي يتخذ لغته أولا من صوت الممثل وحركته وإشاراته وإيماءاته ، وثانيا من مجموعة المؤثرات التشكيلية والضوئية والصوتية . وإذا كان كتيب المسرح يهتم في معظم الأحوال بالتعرض لهذه السمات التعبيرية فيحدددها في ملاحظته ، فإنه عن وعي أو عن غير وعي ، يورده بشكل غير مباشر في حوار شخصياته . ولقد كان الكتيب في المسرح الأغريقي يوردون هذه التفاصيل التعبيرية واستشكالية في متن الحوار ، ويقصرون ملاحظتهم على دخول وخروج الممثلين والجوقة ، فهذا «أوديب» سوفوكليس مثلا يخاطب أفراد الجوقة الذين يمثلون شعب مدينة صبية فيقول :

«لماذا تحلون أمامي هكذا ، وتتضرعون بأغصان تتوجها شرائط بيض ؟؟ بينما أمثالات المذابح يدخن لخور ، وارتفعت فيها أصوات الغرائيل ، ودوت في أرجائها أهات الحر والآن» .

ونحن نرى في هذه العبارات التي يبتلي بها أوديب إشارات صريحة

لحركة الممثل وصوته ، بل وللأصوات التي تستمع إليها من الخارج « من المذابح » ، ونرى أيضا إشارة صريحة جزئية من جزئيات الأكسسوارات التي يحملها أفراد الجوقة ، وهي الأغصان التي تتوجها شرائط بيض ، بل إن ذكر المذابح ليؤكد لنا تفصيلا جوهرية من تفاصيل المنظر المسرحي .

غير أن هذه السمات التعبيرية والتشكيلية صريحة ومباشرة وواضحة ، بحيث لا يعاني فن المسرح الذي جهد في التعرف عليها ، وإن كان لمقطع سيغمي في أبداعها وتجسيدها كل المعاناة ، ففي أبداع الصوت مثلا كيف ندع أصوات الترانيل ، وأهات الحزن



والآنبي ؟؟ ولكن القصبة تصبح أكثر صعوبة إذا انتقل بنا الكتب من المباشر والصريح إلى الصور المركبة المعقدة التي تحتاج نفس الإنسان أفرادا ومجتمعات ، ولتتأمل مثلا هذه الصورة العسيرة التحقيق ، في كلمات الجوقة ، في مسرحية « أنتيجون » سوفوكليس : « إذا غضبت الآلهة على أسرة ، الح الشر في غير مهلة على ذريتها . كذلك موج النحر ، حين تدفعه الريح العاصفة من تراقيا ، فيكتسح سطح هوة البحر ويحرك في الأعماق دلت الرمل الأسود الذي يثيره لهواء . في حين يصخب الساحل ويمر حين يصير هذه صورة فيها من الإبداعات استهيمية والتشكيلية الكثير ، وإن كان صعب المراس ، وهي بالتأكيد إحدى الصور التي يتوقف عندها فن المسرح كثيرا ، سواء كان مخرجا أو ممثلا أو

مصمما للأطوار التشكيلية .

ولكن مهمة التفسير تقع - كما قلنا - على عاتق الممثل بالدرجة الأولى ، ومن هنا فن على الممثل أن يضع أمامه هذه المفردات : غضب الآلهة ، الشر ، موج العجل حين تدفعه الريح العاصفة . يكتسح ، يحرك في الأعماق ، الأسود ، يصخب ، يمر ، يضرب الماء .

هذه ألفاظ وتعبيرات قد تمر على القارئ العادي مرور الكرام . وقد لا ندرك القليل من الجهد توصلا إلى إدراك معانيها ، أو حتى الإلمام بالصورة التي تنطوي عليها ، ولكنها بالصفة للممثل شيء آخر ، إنها أدوات التعبير عده ، وعليه دون شك أن يحقق في تعبيراته الصوتية والحركية هذه الصور العلية التي صاغها المؤلف في مجموعة من الألفاظ .

ولكي يحقق الممثل المستوى الأمثل للتعبير عن دلالات هذه الألفاظ وهذه التعبيرات ، لابد أن يكون ملما بتفسير اللغة ، وإمكانيات التعبير داخل الكلمة المطبوعة ، فبست الكلمات في اللغة مجرد حروف مترابطة ، ولكن لكل حرف معناه ومطوقه وقترانه التعبيرية ، وبسيمات الحروف إلى سلكة وحركته ليست تقسيمات لغوية فقط ، ولكنها تقسيمات تشير إلى قيم تعبيرية . وإذا اجتمع حرفان في مقطع فلا بد أن يسأل فن المسرح نفسه : لماذا هذان الحرفان بالذات ؟؟ ما هي وظيفة هذا الاجتماع ؟؟ ولماذا اختار الكاتب هذا المقطع في هذه اللحظة بالذات ؟؟ فلما انتفى مقطع أو أكثر في كلمة واحدة فإن الأمر يصبح أكثر تعقيدا ، وربما صرح على فن المسرح سؤال حول مترادفات الكلمة في اللغة ، فلماذا اختر الكاتب هذه الكلمة دون غيرها من المترادفات ، ولا شك أن الفنان كلما كان عليما بتفسير اللغة ، كلما استطاع أن يكشف في يسر أن المترادفات إذا كانت متقاربة المعنى ليست متطابقة ، وإن كل مرادف مختلف عن غيره في كثير من الصفات التي لا تقتصر على الشكل ، بل تنل المحتوى أيضا .

الأسس التشكيلية

وما قلته عن البحث في الأسس

التعبيرية في كلمات النص ، يقال أيضاً عن الأسس التشكيلية ، فإذا كان التعبير المبتدئ يقدم المعادل التعبيري للنص ، فإن الإطار التشكيلي يجب أن يقدم المعادل التشكيلي للنص . ولا يقتصر الأمر هنا على الملاحظات التي يوردها المؤلف في أول الفصل ، أو في بداية المشهد ، فلقد يقول المؤلف إن الأحداث تجري في محكمة ، كما نرى مثلاً في شرح عبد الوهاب النباني لمظهر الفصل الأول في مسرحية «محكمة في نيسابور» . عمر «الخيام» يدخل إلى قاعة المحكمة وهو يرتدي البياض حداً على ملك شاه السلطان ...

فالكاتب عادة ما يبسط تصوره للديكور في هذه الملاحظات بسطاً بسيطاً يحدد تحديد المكال ، ولكنه يضع على لسان الشخصيات صور يستطيع شأن المسرح أن يتمسك فيها طمعة هذا المجال ، واسلوب صياغته ، وفي نفس مسرحية البياتي يقول للخيام مخاطباً قصته في الفصل الأول بعد صفحات قليلة : «إني أرى خلل ليل نيسابور الذي يطردهما ، كتاب القديس دا الغلاف الملون ، وغيره من الكتب التي تلعبون الليل لعنتكم الأخيرة على ضوء نارهم ، تعد كنسنتها بحروف جديدة» . ولا شك أن الفنان التشكيلي في المسرح سيوظف كثيراً عند هذه العبارة ، وغيرها من العبارات التي تحمل هذه الصور انبثاقاً من أحداث المسرحية ، ومن الصياغة النفسية الفردية والاجتماعية لهذه الأحداث ، قبل أن يتخذ قراراته النهائية في خطوط تصميمه والوانه وأشكاله .

الأسس الشعرية والفنية

المسرح نوعية من أرقى أنواع الشعر بلنعنى العام في الأدب والفن ، وهو شعر نجد مفرداته في الصياغة الدرامية بكل ما تطوى عليه السرايا من أسرار الصياغة الأدبية . وكما أننا نرصد في فن الشعر الكلاسيكي والحر ، ومرصد في كل مذهب أساليب وأساليب تختلف باختلاف تقسيمات الشعراء وانتماءاتهم ، بل تختلف أحياناً داخل

المذهب الواحد من شاعر إلى آخر ، كذلك فإن الصياغة الدرامية لا تقوم على قاعدة ثابتة : ففي المذهب الكلاسيكي تتعدد الأساليب ، وفي الواقعية نجد كثيراً من السمات الواقعية نجد كثيراً من السمات المختلفة المتصارعة ، وفي استعبرية لا يتفق كاتبان في صياغة واحدة . وعلى ذلك فإن كل نص مسرحي يقوم على مقومات شعرية وفنية وتقنية خاصة ، أي كل انتمائه المنهجي أو الهندسي .

والفنان المسرحي في قراءته للمسرحية يرصد الركائز الشعرية والسمات الفنية التي يعتد بها الكاتب في بناء مسرحيته ، ليتخذ منها أرضية



شاعرية وفنية لعرض المسرحي ، وهذه الأرضية تبدأ من التفاصيل توصلا إلى نسج عالم متوائم ، متوحد في إطار مذهب واحد ، واسلوب واحد ، فالشعر على نهج الشعر وأسلوبه ، ونحن لا نستطيع أن نقدم عرضاً كلاسيكياً لنص واقعي ، أو عرضاً تجريبياً لنص رومانتیکی . إن مسرح راسين مثلاً يقوم بدرجة الأولى على العواطف المشتتة التي تصب في اشتغالها إلى سرجات دموية عالية ، بينما يقوم مسرح الشعراء لايطلى دمويزيو على موعدة أخرى من العاطفة ؛ عاطفة تدور حول الجنس وتتغذى عليه ، ومن غير المطلق أن يتناول الأول نفس «تناول لثاني» . وقد تبدو المقارنة أكثر وضوحاً بين كتاب العيث و«بيراندللو» : بيراندللو يصنع لحمة مسرحه من صميم أواق ، ولكنه

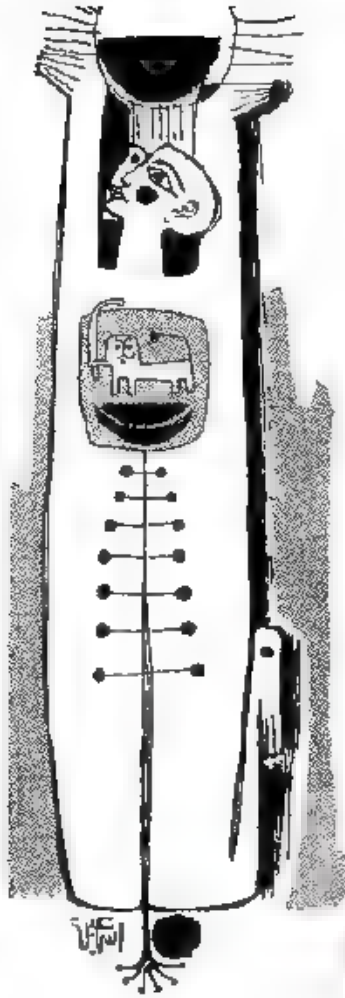
يسعى واقعه «مسرح الأفعى» أو «مسرح داخل المسرح» ، هذا نوع من تجريد الواقع ، أو مسرح الواقع ، وهو نسق شديد الاختلاف عن تجاه العبثيين من أمثال «يوسكو» أو «بيكيت» ، فهؤلاء يكتفون في صياغتهم عبثاً بحياة وعيميتها ، بينما بيراندللو يسعى على المجتمع الإنساني تعدد اقتنعه الاجتماعية عن قصد ، وكل من ينأى صياغة عبثية ، ومسرح بيراندللو يصوغ الواقع في مسرح داخل المسرح ، ويستطيع أن يجعل بحثنا في هذه المقارنة في نتيجة يقينية ، هي أن العرض العبثي يجب أن يقوم على إطار من الشعر العبثي ، وأن العرض البيراندللي يجب أن يقدم في مسرح مجرد .



ولقد لنؤكد في النهاية أن قراءة شأن المسرح للنص الأدبي تختلف اختلافاً جذرياً عن قراءة النقاد المسرحي به ، ولعل هذا أن يكون واضحاً فيما اتبعت من منهج للبحث ، فلماذا بقرا النص بقصد تقويمه ، وينخد منهجه من واقع القياسات والمعايير التي استقر عليها علم النقد ، بينما فإن مسرح يضيق إلى هذا البعد بعدا آخر ، هو اعرض المسرحي الذي سيعده على أساس من النص . وربما كانت قراءته أقرب إلى قراءة نقد العرض المسرحي ، إذا توفرت له وسائل التعبير عن كل مقومات العرض .

لقد حاولت أن أقدم لك (أيها القارئ) اعرض تصوراً «نظرياً» للطريقة التي بقرا بها فنان المسرح النص المسرحي بهدف تناوله في عرض مسرحي . ولكني أعيد ببقاءات أخرى أتجاوز فيها النظرية إلى التطبيق ، فأنطق معك في قراءات لبعض المصووص المسرحية المختارة ، بحيث نعالى معاً مرحلة البحث عن مقومات الإبداع في نص الكاتب المسرحي ، ولعل هذا أن يكون مسرحاً خيالياً يتفق على تأسيسه معاً ، تحدياً لكل الظروف التي تحول بيننا وبين تقديم مسرح حقيقي . هاهي لقاء .

سعد أردش



بل ثورة... أو تمرد...

بقلم: الدكتور محمد غنيمي هلال

به ، أي يتوقع به السود . وقد كان العرب يسمون مطان المهالك بأضدادها تعاؤلا بالحاجة منها ، فمثلا يسمون المهلكة مقارة ، أي مكابا للفرح ، ويسمون الكبيرة جبرة ، تعاؤلا بجبرها مما أصابها من كسر واليتمين المرادف التعاؤل مأخوذ من اليمين أي البركة ، وأصله من اليمين ضد اليسار ، ولهذين المعنيين صفة شعبية بما كانوا يسمونه : السوانح والبوارح . فاصل البرح الشر ، والبوارح من الصيد ما مر من يمين الصائد إلى يساره ، وكانوا يتشامون به ، وهذه السوانح ، وهي من الصيد ما مرت من يسار الصائد إلى يمينه ، وكانوا يتعادلون بها . فلمسى التعاؤل والتشاؤم صلة بعقائد شعبية تركت أثرها في الأدب ، فاسمين واليمين بركة وشارة ، والشمال شر وشؤم ، يقول الشاعر لحبيته :

أبني ، إلى يميني يدك جليسي المأرجح ، أم صبرسي في شمالك
أبيت كاني بين شقين من وحى حذار الودي أو فرقة من زيادته

ومن المشهور أنهم كانوا يتشامون كذلك بتعيب الغراب ، لأنه شؤم باليمن ، فكان آخرون يعيبون

أن أن تقضي على النعل برضى أدب أو قبوله ليعا ليعار التشاؤم والتعاؤل وحدهما ، فكثيرا ما يضل هذا المعيار في تعويم الأدب ورسائله ، وقد أدى ذلك - في بعض ما سمع وتقرأ - إلى الرجوع للدلالة المباشرة للأدب والموقف الأدبي ، مما نعده وبعده انتقد العالي نظرة متخلطة ، ولم تعد لهذا المعيار قيمة في النقد العالي المعاصر ، فلا ينبغي بحال أن نحاول اللجوء إليه ، وعلى منهج خاطيء . ولهذا يجب أن نضع هذه القضية ، فحين معنى التشاؤم والتعاؤل الفيلسوفيين ، ونشأهما في الفلسفة العالية ، ثم حستهما بالانتاج الأدبي ، وخطأ تطبيقهما في الموقف الأدبي ، وارتباطهما مع ذلك بشرة الفكر البشري أو تمرده - على شرق ما بين الثورة والتمرد - ثم بعلة الوعي الانساني أو جماعيته . وكل هذه المسائل صلة بالموقف الأدبي ، في معنى الموقف الحديث .

وأصل التعاؤل في العربية اليمين ، وهو ضد الطيرة (بتشديد الهمزة وكسرها) وهي ما يتشام

على سواد الشعب مثل هذا التعبير ، ومنهم من قال
لنما يرويه المرء في الكامل :

والناس طعوب حسرا ب البين ما حسرا
وما حرا ب البين الا بامه او حسرا
ويستدون الى محزون لبي أنه خرج يوما لزيارة
سلي ، فلما قرب من منزلها قبضه جارية عراء
، اى تعمل بيدها الشمال دون اليمين) ، فطير
منها ، وانثما يقول :

وكيف يرعى وصل لبي ، وقد جرى
بجد اقوى والوسل امر حاسر
مدبح العصفاء صعب الرم ، افا انتحي
بوصل امرى جئت عيسى الا حمر

ندعى الاصلى لتفاؤل والتشاؤم - على حسب
ما سبق ان قلنا واستشهدنا - له صلة وثيقة
بدراسات المولكلور والعادات والتقاليد الشعبية
التي تركت آثارها في الأدب ، ومعاني الألفاظ
المعقوبة ، ولكن هذا المعنى - على الرغم من انه اصل
للمعاني ايجابية الفلسفية التي سنذكرها - لا اهمية
له في دراستنا ، لانه متصل بالمراجع والتعليق ،
لا بمبدأ عقلى أو فنى .

وقد أصبحنا نسوى في المس بين التفاؤل
والكلمة المرادفة به في اللغات الأوروبية ، وهى :
optimisme ، كما نسوى في اللغة بين كلمة
التشاؤم والكلمة الاجنبية المرادفة لها كذلك ،
وهى : pessimisme - والأولى مشتقة أصلا
من الكلمة اللاتينية optimus - وهى صيغة
التفضيل من bonus (= bon) أى طيب
وحسن ، والثانية من الكلمة اللاتينية pessimus
وهى صيغة التفضيل من malus (= mal)
بمعنى سيئ أو ردى . وقد صارت الكلمتان
الأوربيتان اسماقتان اسمين لمذهبين فلسفيين
تركنا اثرهما في الأدب في عصر متأخر . وقد سبقت
الكلمة الأولى : « التفاؤل » optimisme الى
الوجود ، فاستخدمت كذلك في الربع الثاني من
القرن الثامن عشر ، وقلت من الاكاديمية الفرنسية
عام ١٧٦٢ - أما الكلمة الثانية فلم تستخدم كذلك
الا في اوائل القرن التاسع عشر في أوروبا ، ولم يصبح
اسما فلسفيا في معارضة الكلمة الاولى الا عام
١٨١٩ ، على يد شوبهور ، على حين اشتهر لابنتر
بانه الذي فلسف الكلمة الاولى . وبعدت الكلمتان
السابتان عن أصل وضعهما القوي ، كما يجب ان
تلاحظ نظير هذا اليعد في استخدامنا لكلمتي

التفاؤل والتشاؤم العريبتين ، بعد ان جمعناهما
مرادفتين لكلمتين الأوربيتين .

ولكى نصل الى نتائج حاسمة فيما يخص الاناج
الأدبى والمذاهب الفنية فيه ، لا يسفى ان نسترسل
في حلاقات جزئية ، بل علينا ان نحدد الفرق بين
التفاؤل والتشاؤم في طريقتيهما الكاملى التناقضى .
واذن يكون مبنى التشاؤم والتفاؤل على مبدئى الخير
واشر في هذا العام ، وصراهما بعضهما مع بعض
ثم على المصير المحتوم من صراهما . ولا يزعم أحد
من التعالين - ومنهم لا يشتر نفسه - ان الشر لا
وجود له ، ولا يجرؤ مشائيم على انكار وجود الخير
في العالم كذلك ، ولكن على حين يزعم المفائون ان
الخير اصل ، وان الشر عارض ، يرى الآخرون ان
الشر هو الاصل . ويترتب على المسلكين تروير
نفسى يؤثر في نظرة كل من العريبتى للحياة . يرى
الأولون في نظراتهم القمصى - مثل لابنتر -
وبوب وبولجروك وسينوزا - ان الشر عارض ،
بل يرى لابنتر ان هذا العالم خير ما تصور من
عوالم ، ومضارة اخرى : ليس في الامكان اندع مما
كان . على حين يرى العريق الآخر في تطرفه ان الشر
هو اعلاب . حتى ان الحياة لا تستحق ان يعيشها
الانسان لان الشر يقضى على الخير ، ويتبع ذلك ان
الالم هو الاصل ، والكلذة عارضة ، نمر في صورة
لحظات قصيرة لا وزن لها .

وتصل هذه انجريدات الفلسفية كذلك بالبحث
عن السعادة ، فيتشدها قوم وراء هذا العالم ، في
الدار الآخرة . فالسعيد من تلك الحقيقة الكبرى
بهتدائه الى الله ، وفي ظفقه برصاء ، كما يرى سان
أوغسطين مثلا ، او ان السعيد من قصى على
حاجاته جمعا بالوهد ، كما يرى ذلك الصوفية .
وهناك خلق العصبلة وترويض النفس عند الرواقيين
وخلق النعة عند الأبيقوريين الذين يعارضهم امثال
سينك في محاورته العاشرة من كتابه « الحياة
السعيدة » بأن الفضيلة هى السعادة ، وان لرحل
الفصل لا يمكن ان يلحقه شر ، لا في هذه الحياة ،
ولا بعد الموت ، كما يقول «مقراط» واللاطون . وهذا
حل ميتديريتي لشكلة الخير والشر ، او للتشاؤم
والتفاؤل والبحث عن السعادة .

ولا يعنيث كثيرا هنا ان نسترسل في هذه
الاصحاحات الميتافيزيقية . بل علينا ان نربطها

بالمسك الإيجابي أو السلبي تجاه الحياة ، والمجتمع ، وإذا بلغ التفاضل حد يفسر كل شيء ، والظفر إلى الجانب السهل من وجهة نظر فردية ، أدى ذلك إلى مرحلة الفرد واستهتاره ، وحيد يقترب التفاضل من انتشاره في الأثر الاجتماعي الضار ، في حين يدفع التشاؤم إلى سلبية مطبوعة ، تستهتر بالحياة والبشر . سواء نشد المرء سعادته في صومعته أم دفن المشتت وعوذه في ملذاته ، فكلهما قد قضى على ذات نفسه بوصفه مدياً ونفى نفسه من مجتمع ، وانتهى إلى نوع من العدم ، يتناقض ومعنى الوجود الإنساني المبدئي في أولى مبدئه .

ولكن إذا انتقلنا من هذه التجريدات إلى المجال الأدبي ، رأنا المسألة في ضوء آخر . ذلك أن مرد التشاؤم والعزلة في الأدب إلى أسس التفكير الإنسانية ، وانتميم من معوقات السعادة . وسواء اتخذ هذا التفكير طبعاً أقرب إلى البأس ، أم اتجه إلى البحث عن مخرج من هذه المعوقات ، وسواء كان هذا المخرج في صورة عبادة تخيلية أم صورة صراع اجتماعي وأدراك مدني ، فهو أولاً وآخره تفكير إنساني ، له أي جيب دلالة على نظيره صاحبه ، ميزة التأمل في نظم مثلية . تسبح فيها مديولات . سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة . تتصل شعيق الإدراك ، ومعززة الوجود ، والسر إليه من جوانب مختلفة قد تتكاسم متى تكشفت عن أبعاد اجتماعية ، ولو من خلال عقائد غمسة .

فنبلا صور اليونانيون الإنسان ضحية للقدر ، كما في مسرحيات أيسخيلوس وسوفوكليس ، أو ضحية للعبة حلت عليه من آرائه ، ولم يقل أحد أن هؤلاء متشائمون ، لأنهم يدركون الخير والشر في صورة جماعية وعندهم أن كل شر يأتي المرء بتعدي صوره نطاق من يرتكبه . وظل الشر في صراع كذلك مع الخير حتى ينتصر الخير في عاقبة الأمر . وتترأى هذه العبيدة في ثلاثية أيسخيلوس التي عنوانها جميعاً . أورستيا ، - حيث يمال أورستس المعوز بعد قتله أمه - في المسرحية الثالثة التي عنوانها يومئذ .

ومشهور أن أبا العلاء كان يعد الوجود الإنساني بمثابة جنابة ، وأنه كان يستوى لديه صوت المعنى إذا قيس بصوت الشخير ، وأنه قال «وهي صحة

الجسم الأمر ؟ » وقد عد الشر أصيلاً في الناس ؛ ما فيه من ولا حاجز إلا إلى تفسيع له يجنب أغص من أظلم صبيحة لا نظام البأس ولا تكذب ولكنه في صيحاته الساحطة الآسفة أكثر الأحياء قد عمق معرفتنا بالشر وطبيعته ، وبخاصة في مجتمعه . ووراء ذلك تتراءى الرغبة الإيجابية ، والحرص الحصب على تشديد التعبير الاجتماعي الشامل ، لدى القارئ لهذه الصيحات العميقة

من المعام ، فكم أعثر لمة لموت يعبر صلاحها أمراهم ظلموا الرعية واستباحوا كيداً وعدوا مصالحها وهم أجراؤها وكثيراً ما اتخذت شكوكه الميتميزية طابع إيجابياً في الشهير برجال الدين في عصره ، وبزيف أدواك التقوى لدى الناس ، ويدجل أوعاظ مثلاً :

وقد تشقت من أصحاب دين يوم خلقوا ليس لهم رباء فانك ليهم . لا معصون سي بها الطريق ، ولا ضميم وأصحاب إعطانه في احتيال كأنهم لغوم بيضاء فكم هؤلاء فاقس مكر وأما الأخرون فأنبياء إذا كان النقي بلها وميما بغير دلالة أنفسه ويصف كذلك بعض وعاظ عصره .

ويحك قد حذفت وبنا حر صاحب خيلة يظف السوء بحر يهك بصها ، يدج وبشرها من عمد مساء يقول لكم مدوب بلا كسباء وى لدانه ربح انكسباء اد فعل الذي ما معه نهي فمن جهتين لا جهة أساء

ومعلوم ما عام به أعاسم الثورة الفرنسية الثلاثة من جهة اجتماعي في سبل قيام الثورة الفرنسية التي أثبت ثلماً انسانية طية ، وهم دندرو وروسو ومولتير . وقد كان روسو متعائلاً ، وعنده أن كل مخرج من يد الطبيعة فهو حسن ، ولكن الإنسان هو الذي يفسده .

وفي رسالته في العناية الإلهية ما يؤكد هذه العقيدة ، في حين كان دندرو ذا تشاؤم ميسايريتي يكاد يكون مطلقاً . وعلى الرغم من تناقض أقواله في طبيعة الإنسان ، فإنه يقرر أن المرء حيوان ضار بو ترك لطبيعته ، فإنه حينئذ مسعصب زوجة أبيه ، ويدق عنق والده . وقد كان فوثير متشائماً في اعتقاده في تأصل الشر في العالم ، وقد ألف قصته « كاندب أو التفؤل » ، يرد على لاينتر وروسو في تفاؤلهما . ولكنه بعد أن يصور لنا « كاندب » ، وقد تعرض لكوارث من شأنها أن تهد عقيدته في التفاؤل وانتصار الخير ، ينهي قصته بقسوته المشهورة رداً على البحث في الخير والشر : « إلا فلتنصرف إلى فلاحه بسننا » . فينتهي بذلك إلى البحث عن السعادة فيما يتاح له من عمل أخير برغم كل الموانع الطبيعية وغير الطبيعية . وهذا

مسلك يذكركنا بما اهتدى اليه فاوست في مسرحية
فاوست الثابتة لجوته ، حيث عرف ان الحقيقة
فوق مستوى العقل البشري ، والسعادة في عمل
الخير ، وفي الحب ، حب الإنسانية وحب الجمال
الذي يرمز له جوته بهيلين . ويختم جوته
مسرحيته الثانية هذه بقوله :
« ان الانونة تقودنا الى اعي »

وقد كان باسكال يرمع اشد الاربع لفكرة
الوجود ، ووحدة الإنسان ، وجهل مصيره ،
ويستغرق في ارتيابه حتى ليمر به اليأس :

« حين انظر الى هذا العالم الضخم كله ، وفيه الإنسان لا
يترك ندبة ، مبروكا لنفسه ، كأنه ضال في هذا لجانب من انكسار
دون أن يدري من الذي وضعه فيه ، وأي عمل أني ليفعله فيه ،
وما مصيره بعد الموت ، عاجزا عن كل معرفة ، حينئذ يروى
رعب فيه بالرعب الذي يروى أمرا حسن لنا الى جزيرة
مهجورة مرمية ، فانتبه لا يعرف أين هو ، وليست لديه وسيلة
للخروج منها ، وأنسى من أجل ذلك كيف لا يروى الانسان
الرعب من مثل هذه العناية اليكسة »

ولكن يبقى لدى باسكال مخرج ايجابي من هذه
الحالة ، هو حرية الإنسان في توجيه مصيره ،
عليه أن يفكر . ومن أجل ذلك يشبها بالمبحر
الذي لا بد له أن يبحر ، ولكن بفكره أصمحه حريته في
أية سفينة يختار الإبحار

ثم ها هو ذا لابرويير ، من الأخلاقيين في العصر
الكلاسيكي الفرنسي ، يرى أشر أوصيلا في الناس
ويقول :

« لا يسمى ان يغضب على الناس حين يرى قسوتهم وكبرهم
بانصيص ، وظلمهم وفسادهم وحيهم لآلهم ، ويستحيهم
لأخريين ، فهم هكذا خلقوا ، وهذه طبيعتهم ، ويستعاض قبل
ذلك كما تبين سقوط البحر الى الأسفل ، وشيوب البحر الى
الأمى »

ومع هذه النظرة القاتمة لم يكن سخط لابرويير
هابئا ولا سلبيا ، فاخذ يخذ هذا السخط طابع
الإيجاب في الدعوة الى تغليم اطفال اسحيوان الحية
في الانسان . وبذلك كانت سخريته المرة من غرور
الانسان ومن ظلم لاجله الانسان بمثابة تمهيد
لثورة الرومانتيكية فيما بعد كما قرر ذلك كثير
من نقاده الأوربيين . ولندكر من بعض حملاته على
قاد الإنسانية رابه في الانسان وأنه في علاقته
بأخيه الانسان أخطر شرأ من الذئب في علاقته
بالبذئب . يقول لابرويير :

« .. اسمع صوت غيور في ادنى لا يتطوع أن « الانسان
حيوان هائل ، من الذي منحكم إيه الناس ، هذا الصريف ؟ أمي
الذئب والقرد والسمود أم انتم الذين تحتضونه انفسكم

بأنفسكم ؟ انها لثورة أن تصلوا اخوانكم من الحيوانات بالسوء
في حين تحسون انفسكم بالخير . دفعوا قليلا تسبح لها فريدا
وسترون كيف تنامي نسيها في مسابككم . لم اتحدث - ايها
الناس - من حشكم وحنونكم وثقتكم وهي صفات قد تفضلون
بها لبريوع والسعادة الذين يسكنون طريقها في هذوء ،
حيث تدبير ما في طبيعتهم من غرور ، ولكن استمعوا لي لحظة
نعولون من أسر ضار حين يخف مريضا الى قريسته منتضا على
فرج الحجة : « ما أروعه طائرا ! » ، وتقولون عن كلب صيد
سائق أربيا وحشيا : « ما أعجبه كلبا ! » ، وقد اغيل كذلك
ان تقوبه من انسان يطارد خويبرا يوما فيقتنصه : « حد
رجل شجاع » ، ولكن اذا رأيتم كلبين في سراع أحدهما مع
الأخر ، يبعث ويترقه بانهاية ، فسستقولون : « يا لهما من
حيوانين أحققن ! » ، وتفرقانهما بالمصا - فلما حيل لكم ان
تظلم بعد كبير اجنبت كلها في سول ، وبعد أن شيعت صوام
اشتبكت في سعال بعضها مع بعض ، قامت استناتها ومحابها
ومن هذه النلمة بقيت من لعائين جثت تسعة أو عشرة آلاف
قطعة ، في حومة الفصال ، فعمست الجوف لشرة فلولات من الميدان
بعد بشرت من ثمن ، ألا تقولون : « هذه شئ غريبة سمع بها » ؟
واذا فعل الدباب مثل ذلك ، ألا تقولون : « أي حواء ! وأية
مجزرة ! » ؟ واذا كان هؤلاء وأولئك يقولون لكم أنهم يطرحون
يطيرون المجد ، ألا تستنجون من خطابهم لكم أنهم يطرحون
اسجد في ذلك اللعنة الجميل كي يقهر على بوجههم ويسرو ؟
وبعد ان تصلوا الى جذا الاستنتاج ، ألا تستحزون في مصمم
ظوبكم من سناجة هذه الحيوانات انكسكة ؟ وما انتم أولا ،
سلككم عقلاء اسحيوان ، وما انتمزم به من هذه الحيوانات
بلى كستهم اسانها واضافرها - قد اخرعهم سفا الحراف
وأشهام ولسيوف وأيدي ، مبرزين احتياكم بها حير برير
لها أرى ، لأنكم بأيديكم وحدها ملذا كنتم تستطعون سوى
احتشاك أشعر ، وخدش الوجوه ، أو سدل العيون ، يعضكم
مع بعض ، ففهم أقبح ما تفترون ، وبلا من ذلك هائم أولام
مرويون تفتنهموسين ، تيسر لكم طبعات مبادية قوهاء ، منها
سبل دلوكم ، حيث آخر نظرة ، دون أن تستطعوا الخوف من
جذ منها .

لا يرى القارئ مثل هذا التصور ووراء هذا
الشاذم الاجتماعي يوما من الترفع بالإنسانية أن
تسخط الى تمريق بمصها بعضا ؟ ثم اليس وراء
ذلك عقيدة بجذوي هذه الصيحة الساحرة العميقة
اعنى ؟ وهذا لا برويير ، نفسه ، يدفعه تشاومه
في تصوير الشر الى استنشاع الظلم الواقع على
الفلاحين في القرن السابع عشر ، في أوغش عصور
الإقطاع . وما هي ذى صورتهم العريضة في العصر
الذي كانت للطبقات به مكانة القداسة المعقيدة :

« يرى المرء يدع حيوانات موحشة ما بين ذكور وإناث ،
مستقرة في الربف ، على سحنها سواد ، ترتعها غيرة ، قد أمست
الشمس في أحراقتها ، مرمطة بالأرض تعفر فيها ، وتقلبها في
ساد لا يقهر ، وبها ما يتجيه الصوت الملعوظ ، وحيل تقوم على
ساقيا ، تدور لها وسوء كائلس وحقا هم الناس . في انيل
ناوون الى حصور ، حيث يعيشون على الخير الأسود والماء
وأعشاب الحقوب . وهم ينفون الآخرين من الناس جهد ابروع
والحرث والقطاف ، كي يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعولهم
هذا البحر الذي هو من بحر فرسهم »

فعلى الرغم من تأصل أشر في نظر لابرويير ،
قد دفعه فكره العميق الى تصوير أنواع من الضيق

تصيرنا مواطن الداء في الإنسان والمجتمع ، وتحملنا على التفكير في إمكان تفسير الظلم وتهذيب الطائع الوحشة في أصل خلقتها ، واخراج من نطاق الذات إلى الاعتداد بالإنسان المدني .

وسبق أن قلنا أن التشاؤم في مقابل التفاؤل لم يوجد بوصفه مذهبا وقواعد سلوك وفكر إلا في أوائل القرن التاسع عشر . وذلك في المجالس الفلسفي . ولم يتسرك له أثر في الأدب أيام الرومانتيكيين ، إذ على الرغم من سخط هؤلاء وضيغهم بمجتمعهم ، وعلى الرغم من شسكونهم المينافيريقي ، كان أدبهم ناثرا يرمي إلى درلة الطقة الأرستقراطية لاحتلال البرجوازية محلها ، وكانت البرجوازية الطقة المهضومة في تلك الفترة وما هو ذا الفريد دي فيسي - وهو يعرود من بينهم نظرتة القائمة أي الحياة وفيصها حتى ليعد الأمل إحدى أعماء الإنسان ، ويرى - كاصوفية - أنه لا سقى للإنسان أن يعقد صلة بالإنسان ، لأن كل عاقل ينبغي أن يسأل نفسه هذا السؤال : من الذي ترك صاحبه قبل الآخر ؟ وهذا السؤال نفسه كمثل بالقضاء على ما في الحب والصلاب الإنسي من قيمة . ولا سبيل لراحة الإنسان إلا ما يقتضى بنفسه على كل أمل لنفسه . على أن الفريد دي فيسي بذلك - وهو صاحب البرج العاجي ، وأول من تلفظ بهذا الاصطلاح - لم يفتح إلا نظرا على نفسه ، فكان شديد الصلة بمشكلات عصره الاجتماعي . ولا ينبغي أن يغتر بعض أقواله التي قد يفهم منها الاستهتار أو الانطواء ، كقوله : « طبعة ثابتة متيرة ممتة ، فحلها على مسبب بصمت » .

فهذا الصمت الذي يدعو إليه - في خلق كخلق الروائيين - صمت صحاب ، من نوع شديد الأثر يدوي في أعماق أعماق الوعي ، مما جعله هو نفسه يقول قولته الشهيرة في تواضع الصالحين : « ليس سوى ناعية الخلق ملحمي ، وأمون به من امر » .

وقد اتخذ التشاؤم والتفاؤل صيغة عمية في الصراع الفكري بين الواقعية الأوربية من ناحية ، والواقعية الشرقية من ناحية ثانية ، ثم بين المذهب الأخير والمذهب الوجودي . وفي رأينا أن المجادلات بين هذه المذاهب المنة باسم التفاؤل والتشاؤم هيئة قليلة الجدوى يتيسر انفصل فيها على حسب ما تأله أصحاب هذه المذاهب نفسها . فعند صاب المعاصرون لرولا وبنسواك عليهما وعلى

اناعهم أن هؤلاء يصورون بشر ، وبعض قصص رولا عنوانها « الحيوان الإنساني » ، وبها - كما يعترف رولا نفسه - تصوير أوحال الوجود . ولكن رولا - شأنه شأن بلزاك - يصرح في كثير من رسائلهما وكتبهما أن واقعية بشر أو مراعاة الصدف في تصويره لا منافاة بينها وبين المثال الخير الذي يستلزمه تصوير الشر ، وما يقوله رولا في ذلك انت - نحن الواقعيين - مثاليون كالرومانتيكيين ، ولكننا لا نشد مثالا بالأحلام ، ووراء كل تجربة صورها ، يشبه دقي باموس الحطر للمجتمع حتى يتلقى إنتاج مثل هذه النتائج .

أما الواقعية الشرقية فمبدؤها تصوير « استلاب » الإنسان في عصره وطبقته ، وعلبتها تصور على الجبرية المادية ، وهذه الجبرية ليست عفة كأداء معها ما يشبه العقيدة المستقبل ، من طريق جهود الفكر في بنيتها العليا . ومبدأ « الاستلاب » هذا مشترك بين النقد الوجودي والنقد الواقعي الاشتراكي عند ماركس وأنلسه . ولكن هؤلاء يرون أن يتصرف الكاتب في كل موقف من مواقفه بحيث يجد الإنسان محررا للحياة ولانصارها من وراء ما يصور الكاتب من مشكلات ، على حين يرى الوجوديون ونقاد العرب جملة أنه لا يمي إرسال القول كذلك على إطلاقه . فقد يكون من التكلف ومن باب ترسيم الموقف أن يصوره الكاتب بحيث يبين عن خير على حين لا خير فيه . ويرى سارتر أن الخير في العالم شكلة ضئيلة تهددها رياح الشر كل جانب ، ويفهم على نهاية هذه الشكلة فئة من صفوة الناس ، وطالما حصل عليه نقاد الواقعية الاشتراكية الشرقية - وبخاصة قبل أن يعمموا قصده بمنقروا إليه تقريبا كبيرا في السنين الأخيرة - وفي الحق أن سارتر وأنلسه لم يعمدوا نقمهم بباطن الإنسان ، ومن وراء المواقف الحالكة التي بصورونها دعوات إيجابية بعيدة المدى ، ومقصودة عن وعي مشبوب . يقول سارتر :

« والرؤية الواضحة لموتب الأند حلقة في نفسها حل من أعمال التفاؤل : لأنها تضمن في الحقيقة أن هذا الموت قابل للتفكير فيه ، أي أننا لسنا نلهم فيه كما نلهم في حالة حائلة ، وأنا على عكس ذلك نستطيع أن ننتزع انصنا منه ولو بالفكر » وأن نفسك به تحت نظرنا ، وأذن نتجاوز سبعا ، وسخط ثارنا مجاهه ، حتى لو كان هذا القرار بالنا .

وذلك أن أساس في موقف من المواقف - إذا كان هو الصورة لحقيقته - لا ينبغي تزييف تصويره فان تزييفه تضليل للطاقة الحيوية ، على حين يكون انفصل فيه عن وعي تبصيرا حائبا به ، وتحويلا

للطاقة الحيوية إلى البحث عن مخرج آخر تبيين
مه أصالة الإنسان وبجلى فيه كعاجه . على أن
سارتر نفسه يقول في مكان آخر :

« إذا تردد الكاتب بين موقفين أحدهما الموت ، فلهذه أن
يتصرف بحيث يحيا الحياة »
ومدار الأمر في كل حال على صدق الموقف وما
له من دلالة إنسانية .

وقد أوجه « البير كامو » إلى شرح عبث الحياة
واستعصائها في ذاتها على الفهم ، في بحثه : « أسطورة
سيزيف » ، ولكنه قرر صريحا أن في إطار هذه
الحياة الحاطة في أصلها يجب أن تتجه جهود
الإنسانية لحلق معنى لها وتوكيده . وقد شرحنا
ذلك في مقال سابق لنا عن مسرح العث . وهي
أمة حال قد تقاربت وجهتا النظر الواقعية والوجودية
في هذا المجال ، بقدر ما اقتصرت في الأسس الفلسفية
وشرح ذلك حتى اشرح بطول به المقال هـ ، وهو
يستدعي بحثا على حدة ، وحسبنا في مقالنا هذا
توكيده في أجزائه .

والذي نخرج به من كل ذلك أن الاعتداد بالتعدؤ
والتشاؤم في ذاتها أمر مضلل ، وذلك للأسباب
كثيرة تشير إلى أهمها في أجزائه .

فالتشاؤم الذي يرى ناصب البشر في المستقبل
وأن الألم والمصير الضالم يتهدد البشر حتى الأبدية
قد يكون إيجابيا في دعوته ، إنسانيا في برعته ،
حريصا كل الحرص على توكيد الذات الإنسانية و
أدبه ، مما يسج خير الثمرات ، وقد ريب مثالا
لذلك في أبي العلاء . وأى أدب أشد تشاؤما من
أدب المتصوفة ، وقد كان لكثير منهم صنوف من
معاد المجتمع وموارثه في العصور الإسلامية .
وقد كانت هذه الحملات الاجتماعية الصوفية خليعة
أن تنبه المجتمع إلى ما يتهدده من شر ، أو مذر
لها أن تنفذ إلى وعى المجتمع الإسلامي بوصفه
مجتمعا . وهي من هذه الحاجة أحسن - في
الأسانيتها - من كثير من الشعر الغنائي التقييدي
الموروث في أدبنا العربي ، وإن كانت لم تترك الأثر
إيجابيا يذكر ، لأنه قد أعوزها الجمهور .

ثم إن الموقف الأدبي يعوى كلما بعد عن المباشرة
والتصريح ، فوصف الحياة الراكدة الآسنة في
مجتمع ما ، قد يكون بمثابة وضع مرآة أمام الوعي
المحدور ليستيقظ وتحمل تبعه . ومن ثم يجب
أن ننظر كذلك إلى أدب زولا وبرزاك وتشيفوف
واسن في كثير من أعمالهم . فالموقف الجمالي في

الأدب غير الموقف الحلقى المباشر ، وغير الحصب
والمواظ . وإنما بجود الأدب في وصف الشر
والمعاناة ، أو ما يسميه التعد الحديث : قضية
« الاستلاب » وهي قضية بطول شرح تفصيلها في
هذا المكان .

ونستج من ذلك أن الأدب - بدلا من الاتجاه
في ثقته إلى محوري التشاؤم والتعاضل - يجب أن
ننظر إليه - من الناحية الإنسانية والجمالية - على
أساس آخر ، هو - فيما أرى - مبدأ التمرد أو
الثورة : فالتمرد اعتداد بالذات لمنفعة خاصة ،
هروبا من المجتمع ، وأثرة ، وسلبية ، والشهوة
مشاورة للآخرين ووعي بهم ، وتوكيد للذاتهم في
مواجهة الموقف على حقيقته ، أملا أن مواساة .
والثورة طبعها جماعية ، تبعها توكيد الإرادة وحب
الإنسانية . على حين يظل التمرد فرديا مهما عمقت
أسطورة فيه ، ومهما أمعن الكاتب أو الشاعر في
تبريره . وقد يكون للتمرد دلالة اجتماعية يمكن أن
تستنتج منها قسما اتجاهات إيجابية ، ولكنه يظل
اعزالا وانطواء وهروبا من مواجهة الواقع
ومواجهته .

وما أشبه الثورة في مظهرها الإنساني - حين
لا يهدم القديم وإقامة الجديد - بالنار المطهرة
يقوم بها صقوف يتجاوز في نفوسهم - حين المفكرة
بها - اليأس أشد ما يكون والأس في أقوى ما
يبعث عليه من عزيمته . ومن ثم يتجاوز نوع من
التعاضل والتشاؤم ، ويتجلى آذنا في نوع
من اليأس يبعث على المفكرة بالحياة لأنها لم تعد
تساوي أن يحياها الإنسان إذا دامت على تلك الصورة
ولذلك يخرج الثائرون يحملون أرواحهم على أكفهم
مدمرين بوجودهم كله ، على حين أن التفاضل
تستمره هذه المعامرة نفسها ، لأن وراءها الحرص
الشديد على تغيير تلك الحياة الفاسدة ، مع الأمل
الوطيد في إمكان تغييرها وإلا لما قام الثائرون بتلك
المغامرة ، وإلا لانطوا على نفوسهم وأعزلوا الحياة
الاجتماعية ، أو تصوفوا . فالحظات الثورة - في أول
شوبها - لحظات يتحدور فيها اليأس والرجاء ،
والتفاؤل والتشاؤم ، بوصفهما صدين تتلازمان
ويكاد يمحى ما بينهما من فروق . والثورات
بطبيعتها نوعة إنسانية لا عزلة فيها ولا تمرد .

وعلى أساس التمرد والثورة تقيس الترفعات
الإنسانية للأدب والكتاب ، إذ فيهما تتجلى الأساد
الإنسانية للأدب ، في قوالبها العنة التي أرققت في

صورتها وفسفتها على حسب ما شئت عن تلك الأبعاد ، وعلى حسب ما تراءت صورتها فيها . وعلى هذا الأساس تقسم الكتاب وأنتماء إلى ثائرين ومتمردين ، ولا تثنى بالأبصار ذلك إلى تشاؤمهم أو تفاؤلهم . ولتضرب لذلك أمثلة موحزة توضح بعض الوضوح ما تقصد أبي يمانه :

بعد أب نواس متعبدا ، لأنه هرب من لدغ شعوره
يوافقه إلى أرضاء نفسه ، وإلى طلب الملذات
استثنى ، كما يقول هو :

ولقد نهوت مع العواء بدويهم واستسرح الملو حيث لماسو
ولست ما يبتى امرؤ يشابه نادا عسكرة كل ذلك أنتم
ولم يكن أبو نواس في استهواره ومحوته سوى
هارب من مواجهة واقع الحياة ، فهو يسهب
الملذات ، ويبادر الدهر خوف القوات :

بادر شهابك قبل التيب والعار وحشحت الكاس من بكر لا يكر
ويقول كذلك :

رايت الميالي حوصلات لدني فهدرت لذاني ميادير الدهر
رستيتي الدنيا بكاس وشادن نعيم في تصببه نطن العكر
وعلى الرغم من شعوره العميق بأحزان الحياة في قوله :

وما أبرء إلا هالك وأبين هالك ولو تسبى لهاكي ، يرى
إذا امتحن الدنيا لبيب تكسفت له عن غفو في ثيابه حديد
فانه مع ذلك متفائل ، يرى أن جانب الخير غالب
وأن في الحياة مع ذلك مباحج يجسم انتهازها قبل
الموت ، فهو يقول :

يا نواسي تفكر وتصور أو تصور ولا تصور
سألك الدهر يشوه ولا تصور

وأبو نواس في تمرد كالحيام ، فكلاهما متعبد ، في معنى التمرد الذي يتناه . وذلك على الرغم من أن الحيام متشائم كل التشاؤم ، بل لقد يذهب في تشاؤمه إلى حد التهديد واليأس المتنافي ، وسنرى نتائج في الحياة على مقدمات تقرب في نزعتها الفلسفية من مقدمات أبي العلاء ، ولكن أبا العلاء نال ، يتوافر لأدبه ما شرحنا من إبعاد إنسانية ثورية في أدبه تولدت عن نظراته المتشائمة المدنية الإيجابية الأثر

ولا يتسع المجال للاستشهاد بكثير من رباعيات الخيام التي تكاد تنفق في معانيها وصفها من استهناؤ أبي نواس وتمرده . وهناك بعض الرباعيات :

يقولون لي أن الحية طيبة بما فيها من حور
وأقول أنا أن ماء العنب هو الطيب
فأقبني حالا ما تنقد ، ولو ذلك النسوة
لصوت الطبل من النعيل حسن
إن سقيت الجيل خمرًا رقص الجيل
إلا فأنقص من ينقص قمرها

أو تطلب من أنوبه من أنضر
وهي أمروح التي تربي الإنسان
أشرب الخمر في حياة الخلود
وهي وحدها خاصة الدنيا
هذا أوان الورد والطرب والإغلاء سكارى
فاسد بها لحظة ، فهذه هي الحياة
هذا لك مثل طيس مخلوب
فيه الأكدياء جميعا لتطون
الظروا إلى صدافة الأبريق وانكس
الشعة لرق الشفة ، والدم يسهما

وعلى هذا المعيار الذي وضعناه بدلا من التفاؤل والتشاؤم نجد صغاليك العرب متمردين ، على الرغم من تفاؤهم فيما بينهم ، وعلى الرغم مما بهم من خلق يشبه خلق الفروسة أحيانا لأن تصويرهم أنعزال وتمرد ، فعليا أن نأخذ قول شاعرهم على حقيقته حين قال :

عوى الدلب لاسناس بالذهب إذ عوى
وصوت الثمن تكنت الطير

وهو كاف في الدلالة على التمرد الذي يتناه . معاً أشبه في تمرد بقول أحد لصومس بنى سعد ، على حسب ما يروي المبرد :

فاني وركي الأس من بعد حليم وصبري من كت د ان ارباء
كنا مصغر جلي سعد ، دة قدرا وثونا عيبا خرابله
أهبطوا به فازداد بعدا وأوصده من القرب منهم غزو برقو وبه
أخو لموات صاحب لجو سحر من الإنسان حفر قد تقضت وسائله
له نسب الأس ، سرب نقره وللح منه شكله وشماله

فصوله كان الشاعر متشائما أو متفائلا ، فننظر إلى الإبعاد الإنسانية لأدبه ، وإلى دلالات موقفه ، ونرجع بذلك إلى صغار إنساني أكد ، هو التمرد أو الشؤمة ، وقد رأينا كيف تكون المفاولون متمردين أحيانا ، بل مستهترين ماجبين ، وأن عمقت فكرهم من وراء استهتارهم ، على حين يظل كثير من المتشائمين ذوي نزعات إنسانية عميقة ، بدلالاتها أو ما تستلزمه تلك الدلالات ، وبخاصة في الموقف الأدبي في القصص والمسرحيات ، وهما الأدب الموضوعي الاجتماعي بطبيعته .

على أن أدب التمرد الذي يصدق فيه الشاعر فيكشف لنا عن ذات نفسه ، كشعر الخيام وأبي نواس ، له قيمة أدبية في صدقه وتصويره . وهذا أمر آخر يتصل بقضية الالتزام التي لا نريد الآن أن نبحثها ، وإنما قصدنا هنا إلى المعاء على صغار التشاؤم والتفاؤل بوصفه معيارا ثانيا لنا إذا قمنا في الأدب ، بتجمل تعلقه فاسدة في جحود نزعة الأدب الإنسانية أو تقويمها على أساس ساذج ضار بالفن ، يتصل بالدلالة المباشرة والفهم السطحي ، وهذه نظرة متخلفة يجب أن تستبدل بها المعيار الفني الصحيح الذي أوجزنا القول فيه بقدر ما اتسع له المقال .

لحظة الابداع عن الشابي

بفلم الدكتور احسان عباس

لا يحدثنا الشابي كثيرا عن لحظة الابداع في حياته الشعرية ، وهو في حديثه عن الخيال الشعري عند العرب يستشهد بتجارب غيره ، ولا يقف عند تجربته الذاتية في هذا المجال ، واذا تحدث عن تصوره للشعر اكتفى بأن يقول : « انه انتاج قريحة خصبة منتجة وخيال حي صحيح » (1) وتدل آراؤه في الخيال عند العرب على انه كان يرى الابداع الشعري ثمرة مباشرة لنشوة مستغرقة في الجمال وبخاصة جمال الطبيعة . اما كيف يتأني لتلك الثمرة ان تستكمل وجودها حتى تظهر خلقا شعريا ، ربما كان اقرب ما ينبىء عنه قوله في احدى رسائله . « اما انا فلا افهم من الشعر الا انه فيض الحياة ، اي ايقظ ساعاتها واحفلها بنوازع الفكر والشعور، وكما ان السحابة العابرة قد تسميل السيول وقد تسكب القطرات ، كذلك نفس الشاعر » (2) . ان كلمة « فيض » في هذه العبارة تشبه التعريف الروماني للشعر عند ورد زورث حين يقول : « انه الفيض التلقائي لمشاعر قوية » . كما ان تشبيه عملية الخلق الشعري بفعل السحابة يؤكد هذه التلقائية . وقد اورد الشابي هذا التشبيه دفاعا عن الاكتفاء بالابيات القليلة (القطرات) ضد من يرون ان يكون الشاعر دائما ممتد النفس (السيول) ، فكان استعماله لصورة السحابة ردا على « تحكم الارادة » في عملية الخلق ، ولا ريب في ان نظرية « الفيض التلقائي » خير ما يصور ابعاد تدخل الارادة على نحو يجعل كمية الماء في السحابة وانقصال ذلك الماء عنها امرين حتميين خاصعين لطروف تمت قبل ان تتكون السحابة . ولكن الشابي يتجاوز تلك الطروف فلا يقف عندها ولا يهتم ان يفعل ، وانما يركز بصره على السحابة نفسها ، ولا يد من أن يحس قارىء شعر

(1) من مقالة « الشعر » في كتاب الاستاذ ابو القاسم كرو : « الشابي حياته وشعره » : 271 ، ط . بيروت (الطبعة الثالثة) 1960 .

(2) رسائل الشابي : III بتاريخ 1351/12/21 (17 أفريل 1933) .

الشابى ان نظرية « الفيض » كانت اقرب المطريات الى نفسه وطبيعته الشعرية لانها كانت تمثل جانبا كبيرا من ممارسته الداعية ، فيما يبدو ، فتصوره لعملية الخلق انما هو تصور ذاتي محض ، لا يعنيه منه ان يكون مشابها او مغايرا لتصورات الآخرين . وما يؤكد هذا قول الاستاذ زين العابدين السنوسى في وصف لحظات الابداع لدى الشابى : « الشابى لم يكن يعتصر الشعر او يتطلبه ولا كان يرتحله فى المناسبات ، ولكن الشعر كان يتولد فى نفسه ثم يهبس على لسانه » (1) . فتولد القصيدة فى النفس ثم انبجاسها - دون اعتصار او طبب - هو عمل السحابة فى ما يفيض عنها من ماء ، ولهذا نفى الاستاذ السنوسى « الاعتصار » لانه يعنى كذا فى الاستخراج مخالفا لطبيعة الفيض او الانبجاس . كما نفى الارتجال لانه يدل على عدم « احتشاد » سابق لما يفيض او يهبس .

ولكن هل يترتب على هذا كله ان يكون ما يهبس من نفس الشاعر مكتمل الخلق ؟ ان طبيعته لمصر معنى ان حق الشاعر للقصيدة ليس الا نقلا لها من حال وجودها بالقوة الى حال وجودها بالفعل ، نقلا لا يدخل الشاعر فيه كثيرا لانه امر يتم دون تحكم ارادى ، وهذا يعنى ان القصيدة تهبس فى صورة لا قبل للشاعر اراءها باحداث اى تغيير او تعديل ، او تقديم وتأخير ، وربما كان هذا التصور هو الذى دعا الاستاذ السنوسى الى ان يقول فى الشابى : « ولا تفارقه تلك الحال حتى يستفرغ ما حاش فى صدره شعرا محكما » (2) ، فهذا الاحكام يعنى ان كل دقائق البنية فى القصيدة قد اسكمت ، ووضعت على نسقتها الحجوم دون حاجة الى اعادة نظر او تنقيح . غير اننا مهما يكن ايماننا بإمكان الانبجاس السلطاني ، يجب ان نأخذ القول بالاحكام النهائي اخذا تقريبا يسمح بكثير من الاستثناءات ، ومرجعنا فى ذلك شهادة الشابى نفسه ، فانه حين يعيب شعر أبى شادى لا يجد بدا من أن يقول : « ولكن الذى أسقط من قيمة أدبه... أنه متعجل مكثار لا يصبر على التجويد » الذى هو عمل لا بد منه للفنان السامى » (3) . ففونه « لا يصبر على التجويد » قد يعيد أنه يبتز عملية الخلق

(1) أبو القاسم الشابى : حياته وأدبه : 42 - 43 (تونس : 1956) وقد اقتبس الدكتور عمر فروخ فى كتابه : الشابى شاعر الحب والحياة : 212 (الطبعة الثانية ، بيروت : 1974)

(2) المصدر السابق نفسه .

(3) رسائل الشابى : 133 .

ولا يترك للبحرية ان تنضح في نفسه بل يجهضها قبل أوانها ، وما أظن الشابى قصد الى ذلك الا ان كان يعنى ان شعر أبى شادى كان أشبه شىء بالارتجال . وقد يعيد قوله « لا يصبر على التجويد » انه لم يكن يردد النظر فى شعره ويحرى فيه يد التنقيح ، وفى هذا نفسه ما يقلل من معنى « الاحكام » المكتمل فى القصيدة أول تسطيرها . وما يؤيد ان يكون طلب التجويد لونا من ألوان التنقيح النهائى - تحت سيطرة الارادة الذهنية - ما أخرنا به الشابى عن نفسه فى احدى تجاربه الغدة حين نظم احدى قصائده اذ قال : « ولم ازد عليها الا نحو بيت او بيتين وبعض تنقيحات رايته لا بد منها » (1) . ذلك ما يقوله الشابى فى ما جرى عليه فى قصيدة واحدة ، وليس لنا ان نأخذ ذلك نموذجا لكل عملية خلق مارسها : واعنى بذلك انه ان كان الفيض التلقائى فى هذه القصيدة نفسها قريبا من درجة الاكتمال ، وكان التنقيح بالنسبة اليه ضئيلا ، فليس يعنى ذلك ان هذا الامر كان مطردا فى سائر قصائده ، كما سابين من بعد .

واحب ان اسرع الى القول ان لفظة « فيض » قد تكون ذات احياءات مضللة ، لانها لا ينبىء عن انه معاناة فى عملية الخلق نفسها ، بل هى توحى بالسهولة واليسر فى التدفق ، وربما كان استعمال الاسناد السنوسى للفظ « ينبجس » (والاحسن منها « ينبجس ») اذق لآلة ، لانها كفتى انطلاقا غير مشمول بالعموية المطلقة ، واما فيه شىء من العلاج الذى نتطسه لحظة الولادة . وحين يعبر الشابى عن اللحظات التى نهيم فيها الحاجة الى انفصال القصيدة عن النفس باسم « نوبة الشعر » ، فانه فى أغلب الظن يريد ان يشير الى الحال التى يشير اليها الصوفى ، وهى تتفاوت لدى الشعراء فحينما تكون حلما ، وحينما تكون مرحلة بين النوم واليقظة ، وحينما تكون بالعلاقة القائمة آنيا بين الشاعر وبعض المنبهات ، وتارة تكون معاناة روحية ينسى المرء فيها ان له جسدا ، او كما يقول الشاعر الانجليزى ستيفن اسبندر : « انها اختلال فى التوازن بين الجسد والعقل ولهذا السبب يحتاج المرء الى نوع من العلاقة الحسية بالعالم المادى » (2) . وحول مثل هذه الحال يقول الشابى فى احدى رسائله : « اما الآن ان شئت ان تعرف ذلك - فان نوبة الشعر تمتلك على عواطفى وافكارى . وان ربة الشعر تعزف على قيثارتها الذهبية اناشيدها بعنف هائل توتج له

(1) رسائل الشابى : 132 .

The creature process. p. 106

(2)

أعصابي المرهقة ولست أدري متى تسكن النوبة وتتوارى ربة الاشهاد ففى ألقها انعامض البعيد ، (I) . ان هذه النوبة التى تعزف فيها ربة الشعر بعنف فترتج لها أعصاب الشاعر لتشير حتما الى نوع من المعاناة لدى لحظة الابداع ، ولكن يجب ألا يجردنا من معناها الواسع الذى أرادته الشبابى وهو أن فترة من العترات قد تملكه فيها الحاح الحلق المتواتر المتتابع ، فكان يستجيب له رغم ما قد قد يعرض له من ارهاق عصبى . وهذا المعنى يتأكد اذا تذكرنا ان هذه الرسالة كتبت فى 24 فيفري (فبراير) 1933 ، وأننا اذا عدنا الى ما سبقها وما تلاها - مباشرة - من قصائد ، وجدنا ان الشاعر عاش حقا « نوبة » مليئة بخصب الشاعرية ، وأنه نظم فى تلك الفترة خمسا من قصائده هي : « من أعامى الرعاة » (6 فيفري) و « أيتها الحاملة بين العواصف » (11 فيفري) و « للتاريخ » (16 فيفري) و « صوت من السماء » (8 مارس) و « ذكرى صباح » (17 مارس) (2) .

وحين يتأمل الدارس القصائد المذكورة يجد انه لا يملك ما يسعفه على ان يعبر الحافز المباشر الذى دفع بكل قصيدة من تلك القصائد الى الوجود ، لان الشاعر لم يشير الى شىء من ذلك ، وكل ما يمكن ان ندنا به الوثائق المتيسرة انما هو صورة جو عام علب على طبيعة تلك السنة (أعنى سنة 1933) . فبحر نعم ان الشبابى - رغم المرض الذى كان يبعث فى نفسه الارق والخوف - قد ارتاح حينئذ الى جمال الطبيعة ارتياحا شديدا لم يحس بمثله من قبل ، وأنه كان يستشرف عهدا من الاطمئنان الى نوارع الشهره ، سواء فى اتصاله بمجلة ابولو ووصول شعره الى جمهور أكبر ، او بكتابة مقدمة لديوان ابي شادى (وذلك بمثل اعترافا ذا سمة خاصة ، لا لاهمية الشاعر بل لاهمية البلد الذى ينتمى اليه) او بتخيله أن ديوانه يكاد يصبح حقيقة ملموسة يتناقلها القراء . كل هذه العوامل الايجابية وغيرها مما هو بسببها كانت تجعله يحس ان الشعر لديه يتدفق من ينبوع اسمه الامل ، وأن اليأس وترقب الموت ووطاة الداء ، كلها أمور تغور ذلك النبع وتخدم حيوية الطاقة الشعرية ، وفي ذلك يقول لصديقه الاستاذ محمد الحليوى . « كذلك يا صديقى أكتب حينما يهيج بقلبي روح الامل وتطفي حوالى امواج الشباب ، ولكننى اذا رجعت الى نفسى وثابت الى اشباحي الكثيرة الدامية وقرت حوالى امواج الشباب وسكنت السنة الحياة

(1) رسائل الشبابى : 105 .

(2) انظر الديوان : 372 - 394 .

الهاتفة : اذ ذاك تتراخى أجنحتي وتغشاني سكرة الموت ... فهذا الداء الذي يحاليني كل يوم وساعة باكفان القبر وظلام الرموس ، هو وحده كاف لان يهد عرائم الاقدار ، (I) . ونحن اذا طلبنا شواهد ذلك من شعره في ذلك العام وحدها تدرجا عجيبا من الاستغراق الوداع في جمال الطبيعة ، الى الرضى الهائى المكتفى بنعمة الحب ، الى القوة المتمثلة في تحدى الموت ودحر اليأس وإلقاء تحية الوداع - دون أسف - على الهم والاسى ، الى الايمان المتصاعد بالشعب والنوحيد بينه وبين الشاعر في ارادة الحياة . وما نكاد نربط ذلك كله ببوارق من الامل كانت تضوى أفقه رغم الداء الذي كان يحاليله كل يوم باكفان القبر، حتى يطالعنا الشابي ملخصا تجربته في ذلك العام (1933) كله بقوله : « أكتفى بأن أقول انه لم يمر على مثل هذا العام في كثرة الهموم والشواغل التي لا تعقب الا الالم والعذاب ووحدة الهم والكمد » (2) . اذن أى شيء فجر ذلك الينبوع - وربما شهد عام 1933 أغزر نتائج للشاعر بالنسبة لساثر الاعوام - : أهو الامل ام تلك الهموم التي لم تعقب الا الالم والعذاب ؟ وهل يمكن ان يكون للصراع بين الحالين اثر في طامه الشعرية ؟

يبدو لي ان التعلل بالامل لم يكن الا نشوة مائبة في أحضان الطبيعة ، وأن عصف الحياة ولد في نفس الشاعر حديثا عميقا معانلا ، وجنوحا الى تلك النوبة الشعرية رغم ما تصيبه به من ادهاق ، وأن السحابة لم تنكف وتحتشد ثم تتجسس الا بعد ان ساقتها رياح قوية معقة . حقا ان اليأس والداء وترويق الموت تغور ينبوع الشعر ونهد العريمة ، وبسى الشابي ان يصيب : اذا استسلم الانسان لها وواجهها بخور الضعيف ، غير أنها تعجز عن ان تفعل ذلك اذا احتقب الانسان صلابة بروميتوس ووجد نفسه في الجماعة ورأى دوته من قوتها ، وهذا وحده يصور كيف استطاع الشابي ان يصهر الالم شعرا بل ان يتحول به في ذلك العام ليغدو وجها آخر من الامل المتفائل .

ذلك جو عام يقرب الصورة ولكنه لا يستطيع ان يحدد الحافز المباشر المتصل بلحظة الانداع في كل قصيدة على حدة . غير اننا مدينون للشابي بوصف دقيق للحال التي مر بها حين نظم قصيدة « نشيد الجبار » ، فهو يخبرنا ان تلك القصيدة تولدت في جواء أزمة نفسية كان يعانيها ، اذ يقول - ولاورد

(I) رسائل الشابي : 99 (بتاريخ 22 فيفري 1933) .

(2) رسائل الشابي : 126 (بتاريخ 12/8/1933) .

كل ما قاله دون حذف او ايجاز - ، فاني في ليلة من ليالي هاته الازمة النفسية المرهقة - ولعلها ليلة كتبت لك رسالتي الاخيرة (1) - نمت معذب النفس مهموم القلب ثم استيقظت نحو الساعة الواحدة بعد منتصف الليل فلجعت بي الآلام وضربت بي في كل سبيل حتى لقد كاد رأسي ينفجر ، واحسست اني لا بد مشف على الجنون لو دام بي ذلك الحال الى الصباح ، وتطورت نفسي في غمرة الالم ، فبعد ان كانت معذبة باكية في ظلمة احزانها تكاد تجن من الاسى انقلبت نائرة هائجة واثقة من نفسها ساخرة بالقدر والدا ، والاعدا ، وكل الام الحياة . وتحت تاثير هذه الحالة النفسية نظمت نشيد الجبار فدايت الام نفسي وشعرت بالحرية والانطلاق كانما القيت عن منكب عينا ثقيلا يهدد القوى . وقد نظمتها في تلك الليلة ولكن نفسي لم تنهض لكتابة ولو كلمة منها ، وفي نحو الفجر نمت مرتاح النفس مطمئنا وافقت من الغد فلم اجدني قد نسيت منها كلمة واحدة ، فكتبتها ولم ازد عليها الا نحو بيت او بيتين وبعض تنقيحات رايتها لا بد منها » (2) .

وتستطيع ان تستخرج من هذا النص الفريد عدة حقائق ، منها :
1 - العلاقة بين القصيدة والجزء الليلي . ويضيف الاستاذ السنوسي ما يؤكد ان هذه العذبة لم يكن دافعا كذلك . وان ولادة القصيدة كانت تتم في ساعة من ليل او نهار ، وفي ظل الحمية في حمارة القط او في كوخه عشية » (3) .

2 - ان الازمة النفسية المرهقة لم تكن صالحة لتنظم قصيدة الا حين استحالته الى ثورة واثقة ، اي انقلبت من حالة السلب الى الوجود .

3 - ان القصيدة تمت خلقا - او كادت - في داخل النفس ، وان الشابي كان يتمتع بذاكرة قوية ، مكنته من تدوينها دون تغيير كثير او زيادة . فاذا

(1) المخاطب هو الاستاذ محمد الحليوي ، والرسالة المشار اليها كتبت في 1933/12/8 وفيها يشكو معاكسة القدر له ، ويذكر ضياع (باقاج) له قيمته تزيد على سبعمائة فرنك ، وانه نسي ديوانه في الحاضرة وبعث في طلبه ... الخ .

(2) رسائل الشابي : 132 .

(3) السنوسي : 43 .

تذكرنا أن قصيدة « نشيد الجبار » - كما هي في الديوان - جاءت في كل بيتا تبين لنا أن اكتمال القصيدة وحفظها دون تدوين أمر قد لفت للنظر .

4 - أن الفترة التي استغرقها تحول الازمة المؤلمة الى وضع نفسي ملائم ثم نظم القصيدة وترسخها في النفس ربما لم تتجاوز ثلاث ساعات .

5 - أن عملية الخلق كانت تفريفا أو تطهيرا ذابت معه الآلام وحالت الراحة التي تشبه التخلص من حمل ثقيل ، وسيطر الاحساس بالاطمئنان ، ثم الاستسلام للنوم .

6 - أن إعادة النظر في القصيدة كان يمثل احتفالا بالتجويد ، وإذا كانت هذه القصيدة لم تتطلب تنقيحا كثيرا ، فذلك مرده إلى إعجاب الشाय بها ، لجزالة خاصة تنتظمها ، ولتعبيرها عن انتصار نفسي في مرحلة دقيقة . ولكن ربما تطلب غيرها مزيدا من ترديد النظر .

وإذا قرأنا القصيدة نفسها وجدنا أن بناءها يمكن - على نحو ما - من تمثيلها في الذاكرة دون كتابة ، لأنها بسيطة غير مركبة ، ذاهبة طولا ، وللوقوفات فيها صدى دالة على طبيعة إطلاق المساع ، فإذا كانت - سأعش رعم الداء والإعداد اتعت ذلك بالحركات المواكبة لعيش - ارنو ، أسير ، اصفى ، ثم تحديث القدر (المسؤول عن الداء) بخطاب طويل نسبيا (أقول للقدر ...) ، ثم تحديث الجمع الناقم (وهم الإعداد) بخطاب آخر (وأقول لجمع) . ولشدة الجلبة في القصيدة يحس العارى وكأنها تتأدى إليه بصوتين : صوت حركتها في النفس وصوت استعادتها حين دونت . فهل من الممكن أن نتخذ هذه القصيدة مقياسا عاما لطريقة الشاي في الابداع ؟ للإجابة على هذا السؤال لا بد من أن أقرر أولا أن هذه الطريقة ربما لم تكن صالحة لخلق قصائد ذات أصوات متعددة أو بناء مركب ، أو ذات معنى توشيح تنفير فيه القوافي على نظام مرسوم ، وخاصة حين تحرى التقفية على نظام معقد ، ومهما يكن إيماننا بقوة الذاكرة فلا بد من أن نقر بأن هذه الطريقة يستعصى عليها قصائد ذات طول متمير ، لا يمكن أن تنبجس في كل مكتمل . تقول الشاعرة ابى لور في وصف تجربتها الشعرية - دون أن يكون ما تقوله ملزما أو صالحا لكل شاعر آخر : « قد تستغرق القصائد الطويلة شهورا وهي تعد في اللا شعور ، أما القصائد القصيرة فقد تستغرق يوما أو لحظة أو أي مدى زمني بينهما (1) - ومع ذلك يمكننا أن نقول

مطمئنين ان الشابي قد مرن على هذه الطريقة في قصائده اخرى عدا « نشيد الجبار » ، واذا كما لا نملك الوثائق التي تثبت ذلك ، فحسبنا ان نشبين آثار هذه الطريقة في شعره لتحكم بانها كانت طريقته المفضلة، ومن اول ما نلاحظه ان اكثر قصائده لا يستطيل الى حد تعجز الذاكرة عن استيعابه جملة ، وان القصائد ذات الاصوات المتعددة قليلة نسبيا في ديوانه ، وانه يستعاض عن تعدد الاصوات بالاصوات البديل، فبدلا من أن يتحدث هو نفسه يترك المجال للارض او الغاب او غير ذلك ، كي تحدثه أو ترد على سؤاله (1) . ويبدو أحيانا ان استجماع القصيدة دفعة واحدة لا يسمح له بالراحة الضرورية في أعقابها ولهذا تجده يعود الى الموضوع نفسه ، والنفقة نفسها ما تزال تدوى في أذنيه فيحاول بلوغ الراحة في قصيدة ثانية « ومن السهل أن يحكم القارىء بأن قصيدة « صوت من السماء » تنمة لقصيدة عنوانها « لتاريخ » (2) فقد حاول الشاعر ان يصور مؤس الشعب حين نظم الاولى ثم اذا به لا يجد الرضى في تلك القصيدة ، فحاول ان يحقق ذلك الرضى بنظم قصيدة أخرى على الروى نفسه يصف ذلك المؤس وانعدام العدالة على نحو يقضى الى تناول يبعث الراحة في نفسه . وبين القصيدتين حوالي عشرين يوما . وليست قصيدة « فلسفة الثعبان المقدس » الا تطويرا جديدا لقصيدة نظمت قبلها بعنوان « الدنيا الميتة » (3) . وأحيانا يغير النفقة ، والموضوع ما يزال يملك عليه نفسه ، فهو يقول في قصيدة « أحلام شاعر » :

سعيدا بوجدتى وانفرادى
غابات بين الصنوبر المياد
عن أمتى وبلادى

ليت لى ان أعيش في هذه الدنيا
أصرف العمر في الجبال وفي الـ
عيشة للجمال والفن أبغيتها بعيدا

ثم يقول في قصيدة « قيود الاحلام » :

فارى الوجود يفتق عن أحلامي
حيث الطبيعة والجمال السامي
للفن للاحلام للالهام
(4)

واود ان احيا بفكرة شاعر
في الغاب في الجبل البعيد عن الورى
فأعيش في غابى حياة كلها
لكننى لا أستطيع

(1) من نماذج ذلك قصيدة « ارادة الحياة » ، الديوان : 406 .

(2) الديوان : 381 ، 383 .

(3) الديوان : 480 ، 484 .

(4) الديوان : 285 ، 288 .

والقصيدة الثانية تطوير فكري للقصيدة الاولى : الاحلام واحدة في القصيدة وهي الموضوع الذي يتشبث بقلب الشاعر وخياله ، ولكنه في الثانية يصحو على الواقع فيبعد الاسباب التي تحول بينه وبين تحقيق تلك الاحلام . فهذا الميل الى الاشباع في الموضوع الواحد او الى استكمالها او الى توليد موضوع آخر منه ، يمثل انطلاق موجة من موجة ، في مدى زمني متقارب الطرفين ، وأن جيشان النفس لا يستقر مع انطلاقة الاولى ، وانما يظل يستجمع لانطلاقة اخرى تبعث في نفس الشاعر طمأنينة صحيحة ورصى مكتملا ، وهذا شيء ربما لم يحدث لو كان الشاعر يقيد خطراته ، في المدى المتطاوّل ، ليبني من تلك الشذرات قصيدة ، او لو كان يكتفى بتناول قصيدته على شكل فكرة مبهمه ، يحاول تطويرها كتابة .

ومن اثر تلك الطريقة في شعر الشابي - فيما أقدره - اعتماده الروابط التي تعتمد على التداعي المقيد ، لكي تسعف الذاكرة على اختزان القصيدة كالا اعتماد على فعل الامر أوائل الابيات « وامرحى ، واربضى ، واسمعي » (I) او التكرار التاكيدى للاستقصاء - وهو كثر - ، او التكتيف بالاعداد من مثل قوله :

عذبة انت كالطفولة كالاحلام كاللحن كالصبح الجديد
كالسما الضحولا كالليلة القمر ، كالورد كابتسام الوليد

او قوله :

في كل اصوات الوجود طروبها وكئيبها
ورخيمها وعنيفها وبقيضها وحبيبها
ويراك في صور الطبيعة حلوها وذميمها
وحزينها وبهجها وحقيرها وعظيمها

وظاهرة التكتيف في شعر الشابي تخدم اغراضا كثيرة، ولهذا نجدها مبنوثة في شعره على نحو متميز ، غير أنها تترد في الاتكاء عليها الى تلك « الحمى » التي تواكب التبجس لحظة الابداع ، وهي تشير الى ان خيال الشابي يتولد من ذاته بحسب التيار الذي يجري فيه السباق . ولهذا لا يمكن ان يقال ان خيال الشابي تلقيني - أعني يلفق بين المؤثرات الثقافية وتجارب الحياة اليومية - على مهل وأناة ، ومهما تحدث القاد عن المؤثرات في شعره ، كآثر جبران أو شعراء المهجر عامة أو غيرهم فان تلك المؤثرات تظل لقاء عاما في حومة الرومنطيقية ، حيث تؤدي الاستعدادات النفسية المتسائلة الى نشائج

(I) الديوان : 375 .

متماثلة ، اما في طبيعة الخيال نفسه فان تلك المؤثرات تشبه التومضات العابرة ، ولامثل على ذلك بمثلين اثنين : اولهما من قصيدة « قالت الايام » (1) حيث يقول الشاعر :

يا ايها السادر في غيبه يا واقفا فوق حطام الجباه
مهلا ففي انات من دستهم صوت وهيب سوف يدوى صده
فالتارىء قد يقرن للتوبين هذه الفكرة ومكرة ابي العلاء المعرى التى عبر عنها بقوله :

خفف الوطء ما اظن اديم الارض الا من هذه الاجساد

ولكنه ما يلبث ان يدرك ان هذه رابطة عابرة وان الشابى يتحدث عن الجبار الذى يدوس جباه المظلومين ، وان الحق أشد جبروتا ، وأنه ان أغفى ذات مرة فان في عينيه نقطة تستشرف « الفجر » الذى لا يستطيع ان يبصره ذلك الجبار السادر في غيبه . أما المثال الثانى فانه مستوحى من قراءة قصيدة « يا رفيقى » لخاويل نعيمة ، وقد جاء فيها : (2)

قل ولجنا قصر الحياة عرابة فاستطبنا لها لها ولما همما
ووضعنا من ثديها ما اشتبهنا وعشقنا ظلامها والنهسا
وعرفنا من حفتيها كنوزا وفزعنا عن منكيها الازارا
غير انا لما دعينا انطلقنا وتركنا كما وجدنا الديارا

وخرجنا منها عرابة حيارى

قل اطعنا في كل ما قد فعلنا صوت داع الى الوجود دعانا
فجنينا من الحياة ولكن قد أعدنا الى الحياة جنانا
واكلنا منها ولكن اكلنا وشربنا لحومنا ودمانا
ومضينا ولا ندامة فينا وتركنا كؤوسنا لسوانا
فاذا كان في الحياة حرام فحرام من مثلنا ان يهانا

وحرام من مثلنا ان يدانا

وكى يصح لى ما أريد استنتاجه لا بد ان افرض ان الشابى قرأ هذه القصيدة ودارت نغمتها في نفسه ، وليس لدى شاهد يثبت ذلك على نحو يقينى ،

(1) الديوان : 164 .

(2) همس الجفون : 78 - 79 ط . صادر - بيروت 1952 .

ولكن هنالك ما يدل على أن الشابى كان يعرف قصائد نعيمة ، وقد بين أحمد الدارسين تأثره بقصيدته « النهر المتجدد » (١) . واستطيع أن أقرن قصيدته « الصباح الجديد » بقصيدة نعيمة « الطمانينة » (٢) لا للاتحاد فى النغمة بل للاتحاد فى الروح . فإذا صح الفرض الذى وضعته استطعت أن أقول ان قصيدة « يا رفيقى » ملكت اعجاب الشابى لا بنغمتها وحسب بل بهذه الروح الفلسفية التى تشير الى الارتواء والعطاء معا، ولهذا نقل الشابى هذا الى معنى الاكتفاء بكأس الحب لا بكأس الحياة فى قصيدته « الحانى السكرى » وفيها يقول:

قد سكرنا بجنبنا واكتفينا طفق الكأس فاذهبوا يا سقاة
نحن نحيا فلا نريد مزيدا حسبنا ما منعنا يا حياة
وكانت ظلال هذه القصيدة تخيم على نفسه من قبل حين نظم قصيدته « فى ظل وادى الموت » حيث يقول :

قد رقصنا مع الحياة طويلا وشدونا مع الشباب سنينا
وعشنا مع الليالى حفاة فى شعاب الحياة حتى دعينا
واكلنا التراب حتى مللنا ونثرنا الدموع حتى روينا

ونثرنا الاحلام والحب والالام والياس والاسى حث شيئا

فانظر كيف كان اللقاء مع نعيمة فى المرتين : مرة تحول فيها الاكتفاء الى صورة للشقاء الاساسى . فى ظل الموت (وهذا ليس اكتفاء وانما هو حفظ الانسان فى هذه الحياة) الى حقيقة واحدة فى الحياة هى الاكتفاء فى ظل الحب ، وفى كل ذلك لم يستطع خيال الشابى الا أن يكون مسبقا مع احساسه النفسى، والا يسمح للقاء مع نعيمة الا أن يكون أمرا عابرا وحسب .

تلك دراسة موحزة لبعض مميزات الخيال عند الشابى تتحمل مزيدا من التحليل بالوقوف عند نماذج أخرى من شعره ، وربما كان الاطلاع على مذكراته - وهو أمر لم يتح لى عند كتابة هذا البحث - كفيلا باضافة شىء جديد مسعف على توضيح هذه الصورة المتصلة بلحظة الابداع لديه .

١٠٠ ع .

(١) هو الصديق الاستاذ خليفة التليسى فى كتابه « الشابى وجبران »

(٢) همس الجفون ق 78 - 79 ط ١ . صادر ، بيروت 1952 .

(3) همس الجفون : 73 .

لسان الدين ابن الخطيب والنقد

بقلم : الدكتور احسان عباس

لسان الدين ابن الخطيب مكانة لا تخفى في تاريخ الفكر الأندلسي ، فقد كان ذا مواهب متعددة وقدرات متنوعة ، واستطاع رغم ما اضططع به من مسؤوليات سياسية كبيرة أن يترك تراثاً ضخماً في التاريخ والتصوف والطب والشعر والترسل والفكر السياسي وغير ذلك من الفنون . فهل كان للنقد في تراثه نصيب ؟

تفرد به الأندلس والمغرب ، بل كان أنصاره في المشرق هم أصحاب الغلبة في تاريخ النقد الأدبي .

القرينة الشعرية :

فلذا كان لسان الدين وابن خلدون من آراء في النقد فذلك متصل به في الدرجة الأولى - بتقائهما الأدبية ، ويكون كل منهما ملزماً بنظم الشعر ، وفي هذه الناحية الثانية يتفق ابن الخطيب حل صديقه ابن خلدون الذي تصرّح عليه قول الشعر بعد فترة من الزمن ، وحلّ ذلك بأن يحفظه من القرون الفقهية والشعرية ولغيرها قد خلق قريته عن الفيضان ، ونحش وجه الملكة الشعرية لديه . فلما ابن الخطيب

لم ينجح النقد الأدبي قسطاً وافرأ من جهده ، شأنه في ذلك شأن معاصره وصديقه ابن خلدون ، ولكن من السهل أن نعدّ هذين الرجلين مثليين لطبعة الذوق الأدبي - في عصرهما - في الأندلس والمغرب ، ذلك الذوق الذي لحقه ابن خلدون حين حدثنا أن شيوخه كانوا يرون : أنّ نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنها لم يجريا على أسلوب العرب ، وهو حكم عجيب ، غير أنه لا ينبغي من ضيق صدر بالفلسفة في ذاتها ، فقد كان كثير من أولئك الشيوخ - كما كان لسان الدين وابن خلدون - من طلاب الثقافة الفلسفية ، وإنما هو تصير من عدم الانفتاح على وضع الفكر المفسف في نطاق الشعر (كما فعل كل من المتنبي والمعري) ، وذلك شيء لم

قد استمرَّ يحلُّق التوفيق بين شقي ملكاته ، ومنها الشعر ، حتى آخر أيام حياته ، ولم يواجه تصحياً أو تمسراً في نظمه ، رغم أنه كان يحفظ متوناً أكثر مما يحفظ ابن خلدون ، مطلقاً أنه حال نظم متون في الطب والتاريخ . فالتون ليست وحدها سبباً في إقبال القرينة ، ولا بد من أن تجتمع إليها أسباب أخرى نفسية واجتماعية واقتصادية .

ولعلَّ مما أسرع في تقصير فترة الانتاج الشعري لدى ابن خلدون غلبة الميل الفكري لديه على كل ميل آخر ، وهذا استدعى منه أن يتخفى في كتابته منحنى حقلانياً خالصاً . وفي دور مبكر كان يؤمن بالفصل التام بين الأسلوب الثري والأسلوب الشعري ، إذ الأساليب الشعرية تناسها اللوذية ، وعطلت الجذ بالجزل ، والاطناب في الأوصاف ، وضرب الأمثال ، وكثرة التشبيهات والاستعارات ، حيث لا تدعو إلى ذلك ضرورة في الخطاب ، فأخطت الملكة التصويرية لديه بالضمور . أما لسان الدين فظلَّ يمنح المنصر الجمالي التصويري في ثروته اهتماماً خاصاً غير هائل . يوقف صديقه من الفصل العائد بين الشعر والنثر ، فبقي على مستوى الانشاء الثري شامراً مصوراً ، وبقيت ملكة التصوير لديه تتمتع بقوتها على مر الزمن ، وكان مما يرفد هذا الجو الشعري من حوله عوامل أخرى لم تتوفر لابن خلدون منها شمولية اطلاعه على التيار الشعري في عصره ، واهتمام بتدوين تراجم معاصريه وأشعارهم ، هذا بالإضافة إلى اطلاع على الشعر العربي في كل عصره . وكان يحكم منصبه السياسي ممحاً يستقطب كثيراً من قصائد معاصريه ، كما كان يرى أنه مسؤول عن تربية النوق الفني أو على الأقل العمل إلى إشباع رغبة فانية لديه في انتخاب الأشعار والموشحات ووضعها في مجموعات خاصة (مثل كتابه جيش التوشيح) ، فكل هذه العوامل شجعت لديه الجانِب النقدي ، فظلَّ اتجاهه « شعرياً » - إن صحَّ القول - حين أصبح اتجاه صاحبه « فكرياً » .

الشعر ظاهرة إنسانية :

ويلتقي ابن الخطيب مع نقاد سابقين - وخصوصاً فريق النقاد المتألفين - في قوله إن الشعر بالعلمى

العلمى ظاهرة إنسانية لا يمكن أن تنحصر ضمن شكل محدد ، فالشعر بهذا المعنى لا يوضع في إطار وزن معين أو قافية عرسومة ، لأنه أوسع جدواً من ذلك ، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون وفقاً على أمة دون أمة أو على صنف من البشر دون غيره . وهو إذن يشمل « الصور المثلة » ، واللعب المخيلة ، وما تأسس على المحاكاة والتخييل منها ، ككتاب كليله وصحة وما في معناه . فما هذا الذي يعنيه لسان الدين بالصورة المثلة واللعب المخيلة ؟ إن كانت الصور لديه تعني الرسم ، واللعب تعني التماثيل والدمى ، فالشعر في نظره هو جماع الفنون ، وإن كانت تلك الصور واللعب تعني ضروب « النشاط المسرحي » في عصره ، وكان أقوى ما يمثله « عيال الظل » أو « لمة اليهودي » حسب تعبير الأندلسيين ، فالشعر يتناول كل تصوير تعبيري قائم على المحاكاة والتخييل . ولكن هناك مفهوماً للشعر أقبل شمولاً ، لأنه يقتصر على ما عناه العرب أنفسهم حين استعملوا لفظة « شعر » وعنوانها « كل كلام يحضره الوزن والقافية » ، ويقوم الروي بجانحه مقام الخافية ، فكيف تكون أحكامنا على هذا اللون المحدد من الشعر ؟ هب أن متلوفا أراد أن يختار لآيته أول بعض الناس عدداً من القصائد ، فما هي المعايير التي يعتمد عليها في الاختيار ؟ هنا يطالعنا لسان الدين بنهم دقيق لطبيعة الشعر الذي يحكمه الوزن والقافية ، فهناك شعر مشرق في الشعرية وهو ما جنح إلى التخييل والتشبيه ، وأحلى الاستعارة بالمحلّ النيه ، وهناك شعر مستحسن مرصع قعد من التثبث بالاستعارة والتخييل ، وإنما صغته العرب شعراً لخصائص أخرى فيه تميزه ، ولا يجوز أن نلزع عنه اسم الشعر وإن وقع في المنزلة الثانية . ونميزا هذين النوعين أحدهما عن الآخر يستل لسان الدين النوع الأول باسم « السحر » ويسمى النوع الثاني باسم « الشعر » (ولته لاعتبار لفظة أخرى ليحيى لفظ « شعر » شاملة للنوعين ساً) .

إن اختيار لفظة « السحر » حودة إلى أصول بدائية في تصوير أثر الكلمة التي تستطيع أن تحدث تأثيراً بالغاً (أو تضرباً للمواقع) ، ثم ارتبط ذلك مع الزمن بالتعبير عن الإعجاب الغامر الذي لا يجد له المتلقي

وحسب من شيوخ التنقي بالموشحات الأندلسية التي لم تكن تصلح إلا للفتاء ، بل هو صادر عن تجربة أثر الفتاء بهامة في تحقيق تأثير الشعر في النفوس .

أفواق مختلفة :

هل هذا المعيار الذي وضعه لسان الدين قابل للتطبيق على المستوى النظري ؟ كل شيء قد يبدو سهلاً ، ولكن كيف يمكن للنقاد أن يفرزوا ما هو شعر عما هو شعر ؟ لقد أحس لسان الدين بصعوبة ذلك وهو عما أحس بتوهم من الاحتذار حين ذكر أن الفرق بين هذين النمطين « كثير الدقة واللطافة » وأحوال الأمر على قاعدة النسبة ، وأن ما يراه أحد سحراً لا يجده الآخر كذلك ، وأضاف يقول : « إن أشخاص المحبوبات تقع بينها وبين النفوس التي تكلف بها وتعلق بسببها علاقات لا تدرك ، ومناسبات يصجز وهي المدارك عنها فترك ، وكثيراً ما غشيت الفضل من الجمال لهذا السبب ، وأغلق نفوس البشر مشار المحبب » .

ولا يلبث لسان الدين - بعد هذا الاحتذار - من أن يأخذ نفسه بتطبيق المعيار الذي وضعه ، فهو يميز الشعر من الشعر في ستة من الفنون وهي المدح (والفخر لاحق به) والرثاء والنسيب والوصف (على تشعب مذاهبه) والمطلع والحكم والجد . وسرعان ما أعدت الصعوبات تواجهه متلاحقة ، فقد شاء أن يعرج باب المدح بمختارات في مدح الرسول ، وفتش وأطال التفتيش فلم يجد قصيدة واحدة أو قطعة من قصيدة يمكن أن تلزج تحت عنوان الشعر ، فلما أحياه الأمر اضطر إلى البحث عن العلة ، فاعتدى إلى أن امتناع وجود « قسم الشعر » في مدح الرسول إنما يعود إلى أن الشعر يعتمد المحاكاة والتخييل ، ووقار جناب الرسول ﷺ يهجر النفس ويمنع من استرسالها في ذلك ، ولذلك كان أقصى ما يستطيعه الشاعر في ذلك المجال أن يعتمد على نصاعة اللفظ وقصد الحق وقرب المعنى وإظهار الجدة ، ولما انتقل إلى باب الفخر لم يجرؤ على أن يقسمه في صنفين : شعر وشعر هزول ترك تميز ذلك للفقهاء ، لأنه أصح - بزعمه - أن الشعر والشعر يتنازعان هذا الباب بحيث لا يمكن من يميز بينهما من خلط أحدهما بالآخر . □

لتحليلاً لآراء نص من النصوص ، ومن الخبرة التي تتملك ذلك المتلقي وهو يحس بنشوة طائفة أغربها ذلك الإعجاب ، وفي مرحلة ثانية متأخرة تفتقر لفظة « السحر » بالكشف عن « الرائع » أو « الرقيق » أو « المصنوع » في الأدب والفنون . ولعل الكثيرين يذكرون موقف الوليد بن المغيرة حين سمع أبيات من القرآن الكريم لأول مرة ، فقد رفض أولاً أن يطلق على ما سمعه اسم « السحر » فلما لم يجد لفظة أخرى تؤدي ما يحس به قال : والله إن لقوله خلابة وإن أصله لعذق (ويرى لعذق) وإن فرجه لجنة . . وإن أقرب القول فيه لأن تقولوا : ساحر جاء بقول هو « سحر » .

وفي استعمال كلمة « السحر » كان لسان الدين يستلهم أيضاً الموروث النقدي الأندلسي ، حسبما بلغ إليه من تطور في القرن السابع ، وخصوصاً لدى ابن سعيد المغربي الذي رأى أن ما يستحق اسم الشعر أحد نوعين : وهما المرقص والمطرب . والأول يتمتع بالحدة والغربة ، فلا يعتمد على محض التشبيه بل على « غريب التشبيه » أو غريب الصور ، ويبلغ من تأثيره في المتلقي أن يغير من إعجابه بالرقص . والثاني أقل تأثيراً من الأول ، فهو يثبت في النفس هزة ارتجاج ونشوة طرب ، ولذلك فهو « مطرب » لكنه لا يخرج المتلقي إلى حال الرقص ، والتفاوت بين النوعين هو التفاوت في درجة الغرض من التشبيه والتعطيل ، فلما ما يجيء بعد هذين النوعين فقد يكون في رأي ابن سعيد من المقبول أو المسموح أو المترك .

ولا يتركنا لسان الدين تتناول السبب الذي من أجله اختار مصطلح « السحر » للدلالة على غير أحد نوعي الشعر لديه بل هو بسيط ذلك شارحاً . فالسحر حين يسلط على شيء ما ينقل حيشته من حال إلى حال ، وكذلك الشعر ، فتحت تأثيره تتم تحولات ما كانت لتتحقق بدونه : فهو الذي يشجع ويدهو إلى الاستدماح ، ويهز ويهزج ، ويحبب المسخلة إلى النفس ، ويهزج حتى يلقي ، « وهذه قوى سحرية ومعلن بالإضافة إلى السحر حزية ، فمن الواجب أن يسمى المصنف من الشعراء الذي يظلم النفوس ويستفزها ، ويثني الأعطال ويهزها باسم السحر » . ويرى لسان الدين أن قوة الشعر في التأثير وفي إحداث التحولات تزداد إذا تكرر بالأحضان ، وهذا ليس نابهاً

(لطيف وخوشابا)

وترجمة النص المسرحي في العراق

(١٨٩٠-١٩٣٩)

■ د. ضياء خضير ■

كلية الآداب - جامعة بغداد

يحتل النص المسرحي المترجم أو المعد عن (ريبرتوار *Repertoire*) المسرح الأوروبي مكاناً بالغ الأهمية في المسرح العراقي منذ نهاية القرن الماضي. فقد كاد المسرح الأوروبي أن يكون الوسيلة الوحيدة المتاحة أمام الجمهور العراقي لاكتشاف هذا النوع الأدبي الجديد. سواء أكان ذلك راجعاً لنسبة النصوص المسرحية العراقية والعربية الموضوعية، أم لمجرد الرغبة في اكتشاف (الأخر) ..

وقد يكون من نافلة القول أن نذكر أن حركة الترجمة العراقية، في هذا الحقل أو غيره، لم تكن عند بدايتها في الربع الأخير من القرن الماضي، بأهمية. وسعة حركة الترجمة الموجودة في أقطار عربية أخرى، مثل مصر ولبنان. ناهيك عن أن كثيراً من النصوص الدرامية المترجمة في هذين القطرين كانت تستقبل في العراق وتمارس تأثيراً ما في تشكيل وعي المثقف العراقي فيما يتصل بهذا الجانب الخطير من جوانب الأنسب الأوروبي.

ويجد الباحث أن حركة الترجمة المسرحية التي بدأت في العراق بداية متواضعة منذ ذلك التاريخ، لم تختلف، في اتجاهاتها العامة، عن تلك التي كانت سائدة في مصر ولبنان، وإن تكن النصوص الدرامية المترجمة باللغة العربية

الفصحى هي وحدها التي كان يجري الاهتمام بها وقراءتها وتقديم بعضها على الخشبات العراقية. ولذلك فإن من المؤسف حقاً أن مسرحياً مثل جميل صنوع (أبو نظارة) ومترجماً مثل محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨) لم ينالا الاهتمام الذي يستحقانه من العراقيين، مع أنهما كانا من أكبر العاملين في هذا النوع الأدبي ترجمة وإعداداً وتأليفاً، وذلك لأسباب تتعلق معظمها بكون إنتاجهما موضوعاً باللغة المصرية الدرامية، هذه اللغة التي لم يتردد عثمان جلال من نقل بعض روائع المسرح الكلاسيكي الفرنسي الذي كتبه موليير وكورناي إليها (١).

وعلى كل حال، تسمح لنا الدراسات الموضوعية عن حركة الترجمة في مصر منذ النصف الثاني من القرن الماضي بتقرير حقيقة أن المترجمين العرب الذين قدموا لنا النماذج الأولى من فن الدراما لم يكونوا ينضوون في إطار مدرسة مسرحية محددة. فالمعيار الوحيد المتبع في اختبار النص هو شهرة المسرحية الأوربية أو شهرة كاتبها، ثم مدى ملاءمتها للذوق العربي السائد في تلك الفترة.. أما الأساليب والطرق المتبعة في الترجمة فتختلف هي الأخرى من مترجم لآخر، وإن تكن الغالبية العظمى من المترجمين يميلون إلى إجراء تعبيرات أساسية.

النصوص التي يشتغلون عليها من أجل جعلها مناسبة لذوق الجمهور العربي وإدخال اللون المحلي عليها. فهم يضيفون إليها، ويختصرون منها، ويغيرون في نهايات بعض فصولها، كما يضعون لها أشعاراً وأغاني كان جمهور تلك الفترة قد اعتاد سماعها.. فإذا أضفنا إلى ذلك أن بعض النصوص الدرامية كانت تطبع بعد تقديمها على الخشبة، وأن بصمات العاملين في الإخراج واضحة عليها، تبين لنا أن الهدف الأول من ترجمة المسرحية ليس القراءة، وإنما توفير نصوص يمكن أن تستخدمها الفرق المسرحية المختلفة في عملها؛ وما يمكن أن يسمى (طبعة إخراجية) هي التي قد تتوفر بين أيدينا عن النص المترجم، وليس الترجمة الأدبية أو الدرامية الدقيقة.

وعلى العموم، يمارس بعض المترجمين عملهم انطلاقاً من رؤية خاصة؛ فهم يعتقدون أن الأدب الأوروبي يمثل تراثاً شائعاً يستطيعون أن يأخذوا منه ما يحوز على إعجابهم، مهما يكن أصحابه ومستوى كتاباتهم، والمراحل الزمنية التي ظهروا فيها. وسيكتسب مثل هذا العمل شرعية أكبر إذا استطاع المترجم أن يجري

تغييرات في بعض الفصول فيضيف من عنده أو يقطع بعض العبارات، أو المشاهد الكاملة. والأستاذ (عطية أبو النجا) يرى بأن المترجم أو المعد يلتقي هنا مع الشاعر في تراثنا العربي، حيث ينني على الموضوع الواحد القديم الذي يكتبه شاعر آخر قصائد جديدة ينسبها لنفسه (٢).

إن (مي) التي أعدها سليم النقاش عام ١٨٨٦ عن مأساة (كورنيلي Cornelle) (هوراس Horace)، و(شهداء الغرام) التي أعدها (نجيب الحداد) عن (روميو وجوليت) شكسبير، و(لباب الغرام، أو الملك متريدات) التي أعدها أبو خليل القباني عام ١٨٨٤ عن (Mithsndate) لراسين.. إلخ تقدم أمثلة بسيطة لذلك.

ومن الناحية الأخرى، نجد أن بعض المترجمين يعيرون اهتماماً أكبر للحفاظ على طبيعة النصوص التي يترجمونها. فهم يبدون أكثر أمانة ودقة. ومن بين المسرحيات التي تنتمي إلى هذا النمط من الترجمات يمكن أن نذكر (زوجة البحر) التي ترجمها (محمد عفت) عن العاصفة (La Tempete) لشكسبير، وكذلك (مكبث Macbeth) للمترجم نفسه..

وبعض المترجمين كانوا يعتمدون إلى المزج بين الطريقتين بغية الاقتراب من الجمهور الشرقي وعدم الإطاحة بمعنى النص ولعنه. فهذا النوع من الترجمات لا ينطوي إلا على تغييرات بسيطة في النصوص الدرامية لترجمة. ومن الممكن أن يمثل ذلك بمسرحيات من قبيل (تسليو القلوب في روايات ميروب) التي أعدها محمد عفت أيضاً عام ١٨٨٩ عن (ميروب Mirobe) لفولتير، وكذلك ترجمة إبراهيم رمزي التي ظهرت عام ١٩١٤ لـ (قيصر وكليوباترا - Caesar and Cleopatra) لجورج برناردشو (٣).

ونحن نلتقي بهذه الاتجاهات نفسها تقريباً لدى المترجمين العراقيين الذين بدأت أعدادهم بالتزايد منذ نهاية القرن الماضي. ويمكن أن نحدد في هذا الصدد، اتجاهين رئيسيين في الترجمة هما الترجمة الحرة أو الإعداد، والترجمة التي تكون أكثر أمانة للنصوص المترجمة.

وفي الحالة الأولى يُعطي المترجم لنفسه الحق في إجراء تغييرات عديدة في النصوص بزعم جعلها أكثر ملاءمة للوسط الاجتماعي الذي تقدم إليه باللغة العربية. أما في الحالة الثانية، فإن المترجم يلتقي غالباً ببعض التغييرات والإضافات

الضرورية التي لا بدّ منها لتقديم المسرحية في زمان ومكان مختلفين اختلافات أساسية عن الزمان والمكان الذي كتبت فيه المسرحية الأصلية..

وعلى كل حال، تنتمي أغلب النصوص المسرحية التي ترجمها العراقيون خلال الفترة موضوعة البحث إلى اللغة الفرنسية؛ وهي اللغة التي كانت شائعة بين المثقفين ورجال الدين المسيحيين العراقيين طوال القرن الماضي والسنوات الأولى من هذا القرن، وثمة مسرحيات مترجمة عن الإنكليزية، وقد ظهر أغلبها بعد الاحتلال الإنكليزي للعراق، ولكن ما يثير الدهشة فيها أنها ظلت قليلة بالقياس لتلك النصوص المترجمة عن الفرنسية طوال النصف الأول من القرن العشرين، كما أن أغلبها ظل غير مطبوع.

أما الأدب التركي، فقد مارس-كما هو معروف- تأثيراً كبيراً على الأدب العربي في العراق طوال فترة الاحتلال العثماني؛ غير أن المثقفين العراقيين لم يكونوا يعيرون المسرح كبير اهتمام، ولذلك فإننا قلما نعثر على ترجمات عراقية في هذا النوع الأدبي عن التركية، على الرغم من معرفتنا بأن بعض النصوص المسرحية الفرنسية التي لُذمت في العراق في تلك الفترة كانت قد ترجمت عن التركية وليس من الفرنسية مباشرة، كذلك التي ترجمها أبو خليل القباني الذي لم يكن يعرف الفرنسية.

وتكفي الإشارة هنا إلى مسرحية (الوطن أوسلسترا) لنامق كمال، وشهيد الدستور) التي كتبها مؤلف تركي مجهول؛ وهي تروي حياة وموت والي العراق الشهير (مدحت باشا).

إن أغلب الترجمات العراقية عن اللغة التركية بقيت محصورة في مجال القصة والرواية، وبعض هذه الروايات والقصص المترجمة عن التركية يمكن أن يدرس لبيان تأثيره على بعض النصوص المسرحية، مثل (انتباه) رواية نامق كمال ذات التأثير الواضح في الرواية (الأيقاظية) التي كتبها (سليمان فيض) واختلف النقاد والدارسون العراقيون في تحديد نوعها، لأنها مزجت بين الشكلين القصصي والدرامي.

أما فيما يتصل بالأدب الروسي، فإن اهتمام القراء والمترجمين العراقيين به جاء متأخراً. وهو اهتمام سنرى أنه ينصب على الرواية والقصة أيضاً، بالدرجة

الأولى. ومع ذلك، فإن واقعية هذا الأدب كانت مثار اهتمام عدد من الكتاب العراقيين في مرحلة مبكرة من تاريخ الأدب العراقي الحديث؛ ونجد في أحد أعداد جريدة (صدى بابل) الصادرة عام ١٩٢٧ إشارة إلى هذا المعنى. كما أن الاهتمام المتزايد بأدب أوربا الغربية كان يثير، أحياناً، ردود فعل معاكسة لدى بعض الكتاب العراقيين. وعلى سبيل المثال نجد أن القاص (محمود أحمد السيد) يدعو المترجمين العراقيين في العام نفسه إلى الاهتمام بـ (الأدب الشرقية).

"إني أرى من واجب الأدباء عندنا... أن يعرضوا علينا بواسطة النقل والتلخيص والتحليل نماذج مما شاع وانتشر منها في الآداب الشرقية من روسية ويابانية وصينية؛ لأنها تتفق وأدواتنا فلا تكون بعيدة عن نفسياتنا" (٤).

غير أن مثل هذه الدعوة ظلت من دون صدى يذكر، كما أن محاولات (السيد) نفسه التي عمد فيها إلى تلخيص ونقل وتحليل بعض النماذج الأدبية الروسية التي بُهر بها، والتركية التي هزّه فيها نزوعها إلى الحرية وإلى محاولتها هدم التقاليد البالية التي كانت تعوق تقدم المجتمع، لم تكن قادرة على أن تقف في وجه تيار الترجمة عن الآداب الأوربية الغربية.

وعلى كل حال، سبق لنا أن ذكرنا أن العراقيين قد عرفوا المسرح الأوروبي وأعدوا بعض النصوص الدرامية المترجمة عنه لأغراض ذات طبيعة دينية. وقد رأينا كيف أن هذه الأغراض والموضوعات الدينية قد تطورت، فصار الاهتمام يجري ببعض الموضوعات والأغراض التربية والأخلاقية وحتى السياسية. وقد ترجم (نعوم فتح الله سخار) عام ١٩٠٢ (الأمير الأسير Le Prince Captif) التي لا نعرف اسم مؤلفها الفرنسي، ومسرحية (لطيف وخوشابا) التي طبعت في مطابع الآباء الدومنيكان بالموصل عام ١٨٩٣ (وسنقوم بدراستها في موضع آخر من هذا البحث). أما (سليم حسون) الذي كان تلميذاً لنعوم سخار وتوفي عام ١٩٤٧، فقد ترجم (استشهاد ترسيوس) عام ١٩٠٢ و (شعوى) التي وجد في بطن إحدى الأسماك التي اصطبغها خاتماً كان أحد الأمراء قد فقده أثناء سباحته في النهر وشعوى يرفض أن يعيد الخاتم إلى هذا الأمير الوثني مالم يهتد إلى الديانة المسيحية؛ وهو الأمر الذي يفعله هذا الأمير، بعد أن رأى المعجزة أمام عينيه.

أما (استشهاد مارترسيوس Martyc de saint Tarcisus) فتتمثل نمطاً آخر من النصوص المسرحية الأوروبية التي تقوم على أساس بعض القصص الغربية والمعجزات التي كان المسيحيون الأوائل يتعرضون لها، كما حدث للقديس (ترسيوس)، الذي أظهر شجاعة فائقة وهو يحمل (القربان المقدس La saint Sacrement) لبعض المسيحيين الأوائل الذين أُلقت بهم سلطات روما الوثنية في السجن قبل أن تجعلهم طعاماً للوحوش الضارية.

لقد كتب المترجم على غلاف هذه المسرحية التي طبعت في الموصل عام ١٩٠٢ بأنها تاريخية تتكون من ثلاثة فصول. وقد أجرى عليها تغييرات وتحويرات كثيرة، ولكنه أخذ على عاتقه مسؤولية الإشارة إلى كل هذه التغييرات والتحويرات التي أجراها على النص الأصلي، ومن ذلك مثلاً إشارته إلى المشهد الذي أضافه إلى نهاية المسرحية، ويمثل دخول ثلاثة أطفال في هيئة ملائكة يرتدون الملابس البيضاء، ويضعون على أكتافهم أجنحة، وعلى صدورهم نجوماً لامعة. وقد ذكر المترجم أن "هذه اللقطة لم تكن في الرواية الفرنسية إلا أننا أئبناها هنا لما كان لها من حسن الوقع في قلوب الحصار عند تمثيل الرواية في مدرستنا قبل طبعها". (٥)

ومع قدرة المترجم المعوية غير المشكوك فيها، ظل أسلوبه بسيطاً؛ وهو يمثل حالة وسطى بين العامية والفصحى. ويبدو أنه تعمد ذلك وقصد إليه قصداً؛ وإشارته التي وردت في ختام الترجمة توضح ذلك، فقد ذكر "أن فرسان الكلام الفضلاء يتنازلون إلى إسبال ذيل العفو والمعذرة على تعريبها لدى تحققهم أن معانيها الشريفة لم توشح بهذه العبارات السهلة الجارية إلا لتتسارع إلى أفهام جميع القارئين والسامعين حتى الذين لا إمام لهم بقواعد اللغة وأدائها" (٦).

ومع ذلك ظلت سمة الضعف مرافقة لترجمة بعض العبارات والأشعار التي كانت ترددها الجوقة، مما أدخل شيئاً من الاضطراب على البناء الكلي للمسرحية. وثمة ملاحظة أخيرة يمكن أن نضيفها هنا، وتتعلق بالإشارات (الإخراجية) التي وضعها المترجم في النص من أجل المساعدة على إخراجها، وهي على قنيتها واختصارها تكتسب أهمية خاصة لأنها تمثلنا بفكرة عن طبيعة الإخراج المتبع في تلك المرحلة البعيدة نسبياً، من عمر المسرح في العراق.

وترجمة هذه المسرحية تذكرنا، من ناحية أخرى، بترجمة مسرحية أخرى، لشخصيتها الرئيسية نفس ملامح القداسة التي كانت لمارترسيوس؛ ونعني بها مسرحية (جان دارك - Jeanne darc) التي ترجمها (نجيب فاقو) عن الفرنسية، ودارت حول الأفعال الخارقة والمعجزات التي رافقت حياة القديسة الفرنسية (جان دارك) التي أصبحت في فرنسا وأوروبا كلها رمزا للوطنية والصفاء الروحي والإيمان الكاثوليكي المتدفق غيرة وحماسة.

وعلى الرغم من أن المؤلف لا يذكر لنا هنا أيضا مصدره الفرنسي، فإننا نكاد أن نكون واثقين من أن الأمر في هذه الترجمة يتعلق بـ (Jeanne darc) التي كتبها (Charles Peguy) عام ١٨٩٧، مع إجراء بعض التغييرات التي تحولت فيها فصول المسرحية الفرنسية الثلاثة إلى أربعة. وربما كان من المهم الإشارة إلى أن موضوع هذه المسرحية يحمل شيئا من الحدة بالنسبة إلى المسرح العراقي؛ ذلك أن القيم الدينية والأخلاقية التي اعتاد رجال الدين العراقيون مقدستها من المآسي التي يترجمونها أو يعدونها تبدو في هذه المسرحية ممزوجة بقيم وطنية تتمثل بالدفاع عن الوطن. وهو ما يمثل خطوة من الخطوات المهمة في تطور المسرح الديني العراقي الذي نحن بصدد دراسته.

أما (أرجوان الملك) التي ترجمها (كوركييس كرمو) فتخطو، بموضوعها، خطوة أخرى بهذا الاتجاه. والمترجم الذي لم يذكر لنا العنوان الفرنسي لهذه المسرحية يصف عمله في الترجمة بأنه (تعريب وتعليق وترتيب) وهو ما يعطينا فكرة عن الطريقة التي تمت بها ترجمة هذا النص. وواضح أن كثيراً من التغييرات قد أجريت على أصل هذه المأساة المؤلفة من فصول ثلاثة، كتبت (لتمجيد انتصار الكاثوليكية في المكسيك) عن طريق عرض تلك القصة التي جرت في مدينة (مكسيكو) عام ١٩٢٧ حول ذلك النزاع القاسي بين أحد رؤساء الجمهورية الشباب (وكان مواليا للشيوعية) وبين أقلية كاثوليكية محافظة يقودها رجل دين يدعى ميخائيل اليوسفي). وضعف الأسلوب الواضح في هذا النص يشير إلى أن المترجم غير ملم تماما بأسرار اللغة التي يترجم إليها (وهي العربية)، وربما أيضاً، بأسرار اللغة التي يترجم منها (وهي الفرنسية). وهو ما دفع الدكتور عمر الطالب إلى التقليل من شأن الترجمة في هذا النص. غير أنه يبقى من المهم الإشارة إلى أن الطابع الأيديولوجي الواضح لهذه المسرحية، لا سيما ما يتصل منها بالخطر

المزغوم للشيوعية على الديانة الكاثوليكية، شيء جديد على النصوص الدرامية المترجمة في العراق خلال تلك المرحلة.

وهكذا، لم يعد هؤلاء المترجمون العراقيون من رجال الدين يكتفون بترجمة النصوص ذات الطبيعة الدينية والأخلاقية والتربوية. وقد عرفت السنوات الأولى من هذا القرن حركة ترجمة واسعة لكثير من المسرحيات المأخوذة من (ريبورتوار Repertoire) المسرح الفرنسي، ولا سيما المسرح الكلاسيكي منه.

لقد ترجم القس سليمان صائغ نصين من هذه النصوص الكلاسيكية هما (السيد Le Cid) (التي بقيت مخطوطة) و(هوراس Horace) اللتين كتبهما شاعر البطولة في الأدب الفرنسي (بيير كورناي Pierre Corneille) عامي ١٦٣٦ و ١٦٤٠ على التوالي.. طبعت ترجمة المسرحية الأخيرة عام ١٩٤٥، وخصصنا لها دراسة مستقلة ضمن دراسة خاصة لمسرح القس (سليمان صائغ). كما ترجم (سليمان كجور) مسرحية راسين المعروفة (Esther) تحت عنوان (أستير الملكة) وقُدمت في الموصل عام ١٩١٢. أما (يوسف أومي) فقد ترجم (المدافعون Les Plaideurs). أما (موليير Moliere) فقد فاق الاهتمام بمسرحه كل شيء، وظلت مسرحياته المترجمة في العراق أو في أقطار عربية أخرى تقدم باستمرار على خشبات العراقية.

مسرحياته المترجمة في العراق أو في أقطار عربية أخرى تقدم باستمرار على خشبات العراقية.

ومن مسرحيات موليير التي ترجمت في العراق (Les Fourberies de Scapin) التي عريبها (يوسف أومي) تحت عنوان (سكابان النصب). كما ترجم (حنا رسام) عام ١٩٣٢ (Maitre Patelin) تحت عنوان (حيلة المحامي تيلان) كذلك ترجمت مسرحية (البخيل LiAvare) من قبل المترجم نفسه، في حين ترجم (جرجيس قندلا) مسرحيتي موليير (طبيب رغمًا عنه Le medecin malgre lui) و(البرجوازي النبيل Le Bourgeois gentilhomme) عامي ١٩٠٨-١٩١٠ على التوالي.

وهذه المسرحية الأخيرة هي الوحيدة التي طبعت بين مسرحيات موليير، وستكون موضوعاً لدراسة خاصة في هذا البحث.

أما النصوص المسرحية المترجمة عن الإنكليزية خلال هذه الفترة فقد كانت، كما ذكرنا، قليلة جداً، وإن يكن شكسبير من بين المسرحيين الإنكليز قد عُرف من الجمهور العراقي منذ عشرينات هذا القرن.

إذا كانت بعض نصوصه التي تُرجمت في مصر خلال القرن الماضي وبداية هذا القرن هي التي تمّ اعتمادها من قبل المسرحيين العراقيين. ومن الطريف أن تشير هنا إلى أن بعض مآسي شكسبير دون غيرها هي التي تُشير اهتمام المسرحيين العراقيين طوال فترة الحكم الملكي، مدفوعين في ذلك بتشجيع السلطات الحاكمة نفسها. والدكتور عمر الطالبي يشير إلى أن نهايات نصوص (هاملت) و (ماكبت) و (جول قيصر) يمكن أن تعني لدى الجمهور البسيط أن التمرد ضد سلطة الملك أمرٌ غير صحيح من الناحية الأخلاقية، وأنه لابدّ من ينتهي إلى الفشل والعقاب الذي تنزله الآلهة مرتكبي هذا التمرد. وهو أمرٌ لابدّ أن يحظى باستقبال وتشجيع السلطات الرجعية الحاكمة التي تحشى خطر التمرد والثورة الشعبية. (٧).

وإذا وضعنا جانباً بعض مسرحيات شكسبير، أو بعض مآسيه على وجه التحديد، فإن النصوص المسرحية الإنكليزية التي تُرجمها العراقيون كانت، كما ذكرنا، قليلة. ومن بين هذه النصوص يمكن الإشارة إلى (Pygmalion) التي كتبها برناردشو عام ١٩١٢ وترجمها (جرجيس فتح الله) عام ١٩٣٤. ومن بين المترجمين العراقيين الذين اهتموا بالمسرح الإنكليزي (حنا رسام) الذي كان يجيد الإنكليزية إلى جانب الفرنسية؛ غير أن ترجماته (المخطوطة) عن المسرح الإنكليزي لم تتضمن أيّاً من النصوص المعروفة. ومن بين ما تُرجم (بيدور مناجي الأرواح) و (بيدور المريض) و (تهار المغامرات)، وهي نصوص كوميدية قصيرة من نوع الفارس (Farces) منقولة إلى الإنكليزية ضمن (Pedro de vedemalas) وهي الكوميديا التي كتبها المسرحي الأسباني الشهير (Saavedra Cervantes migual).

وعلى العموم، نجد أن النصوص المسرحية المترجمة أو المعدة من قبل العراقيين خلال الفترة موضوعة البحث، عديدة ومتنوعة؛ غير أن الغالبية العظمى منها ذات أصول فرنسية. ومن المؤسف أن أغلبها يُعد من أجل تقديمه على المسرح وليس من أجل طباعته وقراءته. وهو ما أدى إلى ضياع الكثير من هذه

النصوص، وما نثر عليه منها مخطوطاً أو مطبوعاً يظل غير معروف الأصول أحياناً بسبب التغييرات الكبيرة التي يتعرض لها، وبسبب أن بعض هؤلاء المترجمين لا يبدون حريصين على ذكر أسماء مؤلفي المسرحيات التي يترجمونها، ولا عناوينها الدقيقة.

وفي ختام هذا العرض يبدو من المهم أن نقدم نموذجين من النماذج المترجمة ذات الأهمية الخاصة في تاريخ المسرح العراقي، وتاريخ الترجمة في العراق في آنٍ معاً. وهذان النموذجان هما مسرحيتا (لطيف وخوشابا) و(الثري المتبذل) اللتين ترجمهما (نعوم فتح الله سخار) و(جرجيس قنذلا) عن (Fanfan et Colas) و (Le Bourgeois gentilhomme) الفرنسييتين.

١- لطيف وخوشابا:

"لطيف وخوشابا" مسرحية نثرية قصيرة مترجمة عن نص درامي فرنسي لا يحتل في تاريخ المسرح الفرنسي غير مكانة متواضعة جداً، في حين أنها تحتل، على العكس من ذلك، مكاناً بالغ الأهمية في تاريخ المسرح العراقي. فهي أول عمل مسرحي يترجم ويطبع في العراق (عام ١٨٩٣) بعد تقديمه بمدينة الموصل قبل ذلك بثلاث سنوات.

ولكن على الرغم من الاهتمام الكبير الذي أعاره الباحثون في تاريخ المسرح العراقي لهذا النص، فإن أيّاً منهم لم يستطع أن يطلع على أصله الفرنسي، بما في ذلك الدكتور علي الزبيدي الذي درس النص المترجم، وذكر اسم مؤلفه من دون أن يوفق إلى الاطلاع على النص الفرنسي. وبعد أن وجدنا هذا النص بالمكتبة الوطنية بباريس أصبح بالإمكان، لأول مرة ربما، دراسة النص ومقارنته مع نسخته العربية التي وضعها نعوم فتح الله سخار اعتماداً على ذلك النص.

إنه، كما قلنا، نص قصير يتألف من فصل واحد في اثنين وعشرين مشهداً، كتبه رجل دين فرنسي اسمه Alexandre Lois Bertrand عاش بين ١٧٤٦ و ١٨٢٣ ولقب نفسه بـ (Madame de Beaunoire) لأسباب خاصة (٨).

وقد كتب هذا النص الكوميدي وقُدّم في باريس من قبل الفرقة الملكية الإيطالية عام ١٧٨٤ (Les Comediens Italiens Ordinaires du Roi). وقد اعتمد

المؤلف فيه على حكايتين كتبهما الأب أوبرت (Monsieur l'Abbe Aubert) أحدهما تحت عنوان (فنфан وكولاس Fanfan et Colas) والثانية تحت عنوان (كوليه وفنfan) (Colc et fanfan).

وأرفق المؤلف الفرنسي نص الحكاية الأخيرة مع مسرحيته لدى طباعتها لكي يكون بإمكان القراء، كما قال، أن يقارنوا ويقابلوا بين العمليين (المسرحية والحكاية التي كتبت على شكل أبيات شعرية قصيرة).

لقد بدأ المؤلف الفرنسي لهذه المسرحية حياته، كما ذكرنا، رجل دين وضع نفسه في خدمة الكنيسة الكاثوليكية، ولكن عالم المسرح بدأ يجذبه فكتب عدداً من المسرحيات القصيرة قارب المائتين، من بينها (Fanfan et Colas) التي ترجمت إلى العربية تحت عنوان (لطيف وخوشابا).

أما نغوم (فتح الله سخار) (١٨٥٥-١٩٠٠) مترجم هذه لمسرحية فيغدو واحداً من أبرز رواد المسرح العراقي في القرن الماضي. وقد كان، هو الآخر، رجل دين عمل مدرساً في إحدى مدارس الأباء النوميكان ومشرفاً على مطبعتهم بعد أن كان تلميذاً لأقلميس يوسف داود صاحب أول محفلات نوبية رسمية مترجمة إلى العربية من بينها (حوارات) درامية طبع في العراق عام (١٨٦٨). لقد كان السخار يتقن الفرنسية والتركية فضلاً عن لغته القومية ومعه صروه يذكرون بأنه كان على علاقة برجل المسرح والشاعر الشعبي الموصلي المعروف (اسكندر زغبى). وقد ترجم عن الفرنسية مسرحية أخرى عنوانها (الأمير الأسير Le prince Captif) وقدمت في الموصل أيضاً عام ١٨٩٥، غير أنها لم تطبع مثل الأولى، ولم تصل لنا نسخها المخطوطة.

أما (لطيف خوشابا) موضوع هذه الدراسة فتتمت ترجمتها قبل ذلك بخمس سنوات، ولكنها لم تطبع إلا في عام ١٨٩٣ أي بعد ثلاث سنوات من ذلك (٩).

وموضوع هذه المسرحية هو - حسب ما يذكر مترجمها في المقدمة القصيرة التي وضعها لها - هو "حث الوالدين أن يحسنوا تربية أولادهم ويتركوهم أن يفعلوا بحسب هواهم وإرادتهم مهما كانوا أعزاء عليهم ومحبوبين منهم. بل يجدر بهم أن يردعوهم عن الشر ويقاصصوهم عندما تصدر منهم نقيصة". أما الهدف الآخر الذي يضعه سخار نصب عينيه وهو يترجم هذه المسرحية فهو ((الصفح عما ألحقه

بنا الآخرون من الضرر والإساءة، وخصوصاً أن نشفق عليهم عند مشاهدتنا إياهم حاصلين في حالة الحزن والشدة)).

ويضيف المترجم إلى ذلك قوله إنه غير عنوان المسرحية الفرنسية فدعاها برواية لطيف وخوشابا، مثلما بذل أسماء بقية (المشخصين).

أما عن لغة المسرحية والأسلوب المتبع في ترجمتها فيذكر أنه استخرجها ((إلى اللغة العربية البسيطة رجاء أن يفهمها الجميع))، وجعل بعض حواراتها بـ"العربية المفسودة التي يستعملها القرويون القاطنون في كردستان عند تكلمهم بهذه اللغة" (١٠).

وفيما يتصل بمضمون المسرحية يتناول هذا النص، لأول مرة ربما، قضية وجود التناقض الطبقي والفوارق الاجتماعية التي تتسبب في مشاكل تربوية وأخلاقية كثيرة. فلطيف بطل هذه المسرحية كان صبيّاً مدللاً أفسدته ثروة أبيه (يوسف بيك) الذي لم يكن قادراً على سماع الشكوى المتكررة للمؤدب ميخائيل والفلاح بتو والخادم سموعي من سوء تصرف هذا الصبي وسوء أدبه. فهو يحبه ولا يريد أن يقسو عليه، بل لا يريد أن يسمع شيئاً قسرياً عنه. وحتى في تلك الحالات التي يكون فيها (يوسف بيك) هذا غاضباً من سلوك ولده، فإن هذا الأخير يبدو قادراً دائماً على احتلاق الحيلة والفدر المناسب الكفيل بالذهاب بغضب الوالد أو التخفيف منه.

وفي (المشهد الثالث) فقط تبدأ عقدة هذه الكوميديا القصيرة بالظهور، حينما يقترح المؤدب (ميخائيل) على (يوسف بيك) خطة لإصلاح الصبي تقوم على أساس أن يزعم الوالد بأن الصبي الفقير (خوشابا) وهو ابن أحد الفلاحين أخو (لطيف) بالرضاعة، هو الابن الحقيقي ليوسف بيك وليس (لطيف)، وأن (بتو) الفلاح الذي أشرف على تربية الطفل في رضاعته قد احتفظ بـ (خوشابا) الابن الحقيقي وأبدله بابنه (لطيف)؛ وحين يحتج (لطيف) على هذه (المزحة) الثقيلة يجيبه (المؤدب) قائلاً: "ليكن معلومك أن بتو هذا، أما لأجل محبته لخوشابا أم لكي يستولي يوماً على أموال عائلة يوسف بك، تجاسر أن يضعك بدل ابن البيك الحقيقي بعد أن بذل اسمك وثيابك". (الفصل الرابع عشر والخامس عشر ص ٥٧).

وهكذا يقبل (يوسف بيك) هذه الخطة بعد شيء من التردد، ويكشف (الحقيقة) لابنه المدلل. وإذ ذاك يشعر (لطيف) بالحزن والأسى، ويبدأ بالبكاء لأنه لا يريد أن يعترف بأن يكون ابناً لأحد الفلاحين الفقراء؛ ولكن أمام التأكيدات التي يسمعها من الجميع يبدأ لطيف بالتفكير وإعادة النظر جذياً بسلوكه السابق وبحقيقة كون الفلاحين وغيرهم من الطبقات الاجتماعية الفقيرة بشراً مثله، وأنه لا ينبغي لأحد مهما تكن منزلته وطبقته الاجتماعية أن يوجه الإهانة إليهم لو احتقارهم كما كان يفعل هو نفسه من قبل. ولذلك نجده يثور في وجه مؤدبه القديم ميخائيل الذي لا يقيم اعتباراً لأبيه الجديد الفلاح (بتو) قائلاً له: لاتهون من شأن والدي، فهو على فقره، رجل كريم النفس، وهو يخاطب (بتو) هكذا: (الفصل الرابع والعشرون، ص ٨٠).

لما ذكرت لي فقر أبوي علمتني بأي شيء أنا ملزوم لهما. أه مادام أنهما فقيران ومحتاجان فهل يجوز إذا أن أتركهما؟ وهل من المروءة أن أبقى أنا هنا بالرفاهية وأتركهما في حالة الصيق والشدة؟ كلا هذا غير ممكن؛ إن مكاني بينهما ولا أفارقهما أبداً.. (للحذام) الوداع يا أصنقائي. أرجوكم اعتنوا بيوسف بيك وبأخي. اتسوا ما أسأت به إليكم (ثم يقلل حوشا) الوداع يا أحي (لبتو) يا أبي هلم نذهب.

وهكذا يبدو أن الصبي (لطيف) قد وعى الدرس جيداً؛ وهدف العدالة الاجتماعية الذي كان وراء هذه الحكاية البسيطة، قد تحقق على أفضل وجه...!

غير أن من الواضح أن الحل الذي يقدمه مؤلف هذه المسرحية الفرنسية ومترجمها العراقي فيما يتصل بضرورة تحقيق هذه العدالة الاجتماعية والقضاء على التناقض الطبقي أو تلطيفه يظل حلاً إصلاحياً ذا طبيعة أخلاقية وشكلية. ولذلك لا يمكن الزعم بأن هذه المسرحية تكشف عن وعي الطبقة العاملة العراقية، وتدفعها إلى النضال من أجل كرامتها وحريتها كما يرى الدكتور عمر الطالب في تعليقه على هذه المسرحية البسيطة (١١). صحيح أن هناك أغنياء فقراء، أسيادا وخداماً، غير أن من الصعب أن نبحث في النص عن شيء أكثر من الأهداف الإصلاحية ذات الطبيعة العاطفية والأخلاقية لإيضاح الأيديولوجية التي تقوم عليها فلسفة المؤلف ومترجمة في هذه المسرحية.

وكما هي العادة المتبعة في ترجمات تلك المرحلة، أجرى نعوم فتح الله سخر تغيرات كثيرة على النص الفرنسي لجعله ملائماً للبيئة الاجتماعية والثقافية العراقية. فقد استخدم مثلاً اللغة العامية الموصلية، وكتب بعض المقاطع والحوارات على شكل أشعار منظومة بلغة وسطى أو شعبية من أجل زيادة التأثير على المشاهدين (المشاهد ١٦-٢٠). كما أن بعض الحوارات قد أضيفت أو حذفت من النص الأصلي تقديراً من المترجم أو المعد لمدى أهميتها في بناء المسرحية. وقد تحول عدد مشاهد المسرحية من (٢٣) إلى (٢٤) مشهداً (يسمونها المترجم فصولاً) (١٢).

والمشهد المضاف هو (السادس)، ويمثل حواراً بين (يوسف بيك) وثلاثة أشخاص آخرين هم (منصور) و (تجو) و (سموعي)؛ وهو مشهد يكمل الحوار الموجود في المشهد السابق في نص المسرحية الأصلي، ولا يكاد يضيف إليه شيئاً جديداً، حيث تستمع فيه إلى الشكوى المتكررة من أحد رجال الدين والمؤدب والأنسة (دومو) (Mademoiselle Dumont) وحادم (السيدة فرفال) (Madame Fierval) فيما يتصل بوقاحة (الطيف) وفساد أخلاقه.

و(مدام فرفال) هذه هي (أم لطيف) في المسرحية الفرنسية، ولكنها غير موجودة في نسختها العربية، إذ أن المترجم استبدلها بشخصية (يوسف بيك) والد لطيف غير الموجود في الأصل الأجنبي. وهذا التغيير في الجنس الذي تعرضت له الشخصية الرئيسية في المسرحية لم يحصل فقط لأن المترجم كان مضطراً لاستبدال كل العناصر النسوية الموجودة في الأصل الفرنسي بعناصر رجالية لأسباب اجتماعية معروفة، وإنما أيضاً للارغبة في إظهار أن الرجال في المجتمع الشرقي هم الذين يتولون أمر التربية في شرقنا العربي ويبدو أن هذه الأسباب عينها هي التي كانت وراء حذف شخصية الأنسة (دومو) ووضع شخصية (السيد البيك) مكانها. وقد اقتضى كل ذلك إجراء تغيير آخر في لغة الحوار الموضوع على لسان هذه الشخصية لجعله ملائماً لهذه الشخصيات الرجالية الجديدة. غير أن الأمر لا يقتصر في هذه الترجمة على مثل هذه التغيرات الأسامية التي تعرض لها النص الفرنسي، وإنما يتعداها إلى ما هو أكثر من ذلك، بحيث يمكن القول بأن طبيعة الترجمة تجعل عمل نعوم سخر أقرب إلى (الأعداء - Adaptation) أو (الترجمة الحرة) منه إلى أي شيء آخر. ومن أجل إعطاء القارئ فكرة تفصيلية

عن طبيعة هذه التغيرات التي اعتاد(سحار) إجراؤها في كل مشهد من مشاهد المسرحية تقريباً، نضع هنا ترجمة كاملة لأحد مشاهد المسرحية الفرنسية كما قدمها نعوم فتح الله سحار بعد تقديم نصه الفرنسي...

(النص الفرنسي) - (ترجمة نعوم سحار)

الفصل الثامن

يوسف بك والمؤدب ولطيف

يوسف بك

هل ترى يا ابني كيف إني هاء أرضي أبداً أن يكون
خدامي عديمي المعروف بحوك؟ وخصوصاً لا أريد أن يحزنوك؟
ولكن مع هذا أطلب منك أيضاً أن تعاملهم بداعة لأنهم
أناس مثلك

لطيف

مثلي يا أبي؟

المؤدب

نعم يا خواجه إنهم مثلك. ما عندهم أموال ولكن اعلم أنه
يوجد غالباً تحت ثياب دنية عتيقة فضائل أكثر مما يوجد
تحت الذهب والحريز

لطيف

(مستهزئاً) إن مؤدبي العزيز يتكلم مثل فيلسوف. ما تمام
يا أبي؟

يوسف بك

اسمع كلامه يا ابني إن كنت تحبني. واستقد من تعاليمه ومشوراته الحكيمة. إنك مديون له أكثر مما مديون لي. نعم أنا صرت سبب حياتك. ومتي تحصل على القوت والكسوة. ولكن هو يحترضك على الفضيلة. ويلقنك المعارف والعلوم. فلنا اسلم بين يديه كل سلطاني عليك وكل حقوقي. أحبيه مثل أبيك لأنه هو أيضاً مثلي ما يريد إلا سعادتك وأتركك معه (ويخرج).

ترجمة النص الفرنسي (المشهد الثامن)

مدام دي فرقال - فنغان - المؤدب

مدام دي فرقال : كما ترى يا ولدي، لا أريدك أن تكون محروماً من رعاية خنمي، ولكني أريد أيضاً أن تعاملهم بطيبة، فهم بشرٌ مثلك.

: مثلي، يا ماما؟

فنغان

المؤدب : نعم، يا سيدي، مثلك إنهم لا يملكون ثروة؛ وهم ليسوا، بالمصادفة، من ذوي المعتقد الرفيع، ولكنهم غير محرومين من المؤهلات والأخلاق. واعلم أنه يوجد على الدوام تحت الثياب الخلق من الفضائل ما يزيد على ما هو موجود تحت الذهب أو الحرير.

: نعم، أيها المؤدب.

فنغان

مدام دي فرقال : اعمل على أن تكون محبوباً من جميع الناس.

: من جميع الناس يا أمي؟

فنغان

مدام دي فرقال : نعم يا ولدي.

فنغان : آه؟ حسبي أن أكون محبوباً من قبل أمي ليكون قلبي سعيداً.

- مدام دي فرفال : أنت لا تعيش معي يوماً، فالآخرون.
- فنغان : بمجرد أن يعرف الآخرون أنني أبذلُ فهم يحترموني.
- المؤلب : إن الاحترام سيكون يا سيدي، أقل لطفاً وأكثر مراهنة إن لم يكن قائماً على التقدير والصدقة.
- فنغان : (ساخراً) إن مؤدبي يتكلم مثل الكتاب. ليس كذلك يا أمي؟
- مدام دي فرفال : اسمع يا ولدي؛ إذا كنت تجني فعليك أن تفيد من هذه الدروس وهذه النصائح الحكيمة. أنت مدين له أكثر مني. لقد منحك الحياة، أما هو فيلهيك الفضيلة ويعطيك الموهبة. وقد منحته أنا كل سلطتي وكل حقوقي. فاعتبره مثلاً والدك.
- فنغان : يجب أن أحترمه دون شك؛ ولكن فيما يتعلق بالحب لا أستطيع أن أعده بشيء.

هذه هي الترجمة الكاملة لهذا المشهد. وستطبع من خلال مقارنته بترجمة (سحار) أن يرى بسهولة أن ترجمة هذا الأخير ليست دقيقة ولا آمنة للنص الفرنسي. فالمترجم يعتمد إلى الاحتصار أحياناً، وإلى الحذف أحياناً أخرى، خصوصاً فيما يتصل بالردود القصيرة التي كان الصبي (سحار - لطيف) يردُّ بها على أجوبة (المؤدب Labbe) وأرائه. حيث اختصرت من سبعة ردود إلى اثنين، في حين أبقى المترجم على أغلب حوارات (مدام دي فرفال) التي تولت في الترجمة إلى (يوسف بك)، وكذلك على حوارات (المؤدب - Labbe)، ربما لأن المترجم يرى أنها أكثر أهمية من حوارات (فنغان - لطيف) وأن الهدف التربوي والأخلاقي الذي كان وراء ترجمة المسرحية، يكمن فيها أكثر من غيرها.

وربما كان من المهم أن نشير هنا إلى أن شخصية (لطيف) كما قدّمها المترجم العراقي تبدو أكثر وقاحة وميلاً للسخرية من تلك التي تطالعنا في النص الفرنسي. وهو أمر يبدو أن المترجم العراقي قد تعمّده من أجل أن يكون نقدّه للطبقة البرجوازية التي ينتمي إليها هذا الصبي المدلل مشروحاً، طالما كانت هذه الطبقة مسؤولة عن فساد أخلاق الصبي وسوء تربيته، مع أن الفرصة المتوفرة له للتعليم وتقويم السلوك واكتساب الأخلاق الحميدة، أكبر من تلك المتاحة لأقرانه من أبناء الفقراء والعمال.

٢- البرجوازي النبل (Le Bourgeois gentilhomme)؛^(١٣)

ترجم هذه المسرحية الأب (جرجيس قنذلا) عام ١٩٠٨ تحت عنوان (الثري المتنبئ) وطبعها في الموصل عام ١٩٤٨. وعلى الرغم من التحويرات والتغييرات الكثيرة التي أدخلها المترجم على هذه الكوميديا الإحتفالية (Comedie- Ballet) فإنها تظل، في رأينا، واحدة من أفضل الترجمات العربية التي عرفتها راحة الكاتب الفرنسي موليير Moliere.

لقد راعى المترجم مضمون المسرحية وبناءها العام مراعاةً كاملة تقريباً. فاحتفظ بكل نصوصها ومشاهدها، كما أبقى على الأسماء الفرنسية فيها، وحاول أن يعكس المستويات المختلفة للغة الحوار عن طريق استخدام الفصحى أحياناً، واللغة الوسطى البسيطة أحياناً أخرى. والدارجة الموصلية والأمثال الشعبية ذات القدرة الخاصة على إبراز روح الفكاهة والحنس الشعبي الذي تصمته الكوميديا الفرنسية، أحياناً ثالثة. كما أن (قنذلا) بث في النص العربي أشعاراً وأغاني شعبية تقابل تلك الموجودة في النص الفرنسي. ومن الطبيعي أن يكون المترجم أقل أمانةً وإلتزاماً بحرفية النص الأجنبي مادام حريصاً على إظهار حيوية تلك الأغاني والأشعار وبث الروح فيها أمام جمهور مختلف عن ذلك الجمهور الباريسي الذي كتب (موليير) له هذه المسرحية عام ١٦٧٠م وقد أظهر المترجم معرفةً لا بأس بها بنظم الشعر، كما أنه اختار يحوراً وأوزاناً ملائمة للأغاني، ومضامين مناسبة لروح السخرية الشائعة في أجزاء كثيرة من المسرحية على الرغم من وجود الاختلافات الواسعة، أحياناً، بين النصين العربي والفرنسي.

ومن أجل إعطاء القارئ فكرة عن طبيعة الترجمة في هذا النوع من الأشعار، سنعمد هنا إلى تقديم نموذج من هذه الأبيات الساخرة التي نظمها (المسيو جوردان) أمام معلم الموسيقى في (المشهد الثامن من الفصل الأول) مع مقابلته بالترجمة الحرفية التي قمنا بها نحن، والترجمة التي أعدها (قنذلا) في صورة أبيات ثلاثة موحدة القافية في الصدر والعجز.

- النصر الفرنسي (المشهد الثاني - الفصل الأول).

Je Croyais Janneton
Aussi Douce Que Belle,
Je Croyais Janneton
Plus douce qu'un mouton
Helas ! Helas !
Elle Est Cent Fois, Mille Fois Plus Cruelle
Que N'Est Le Tigre Aux Bois.

- وترجمتها الحرفية هي:

كنتُ أظن أن جونتان

أكثر رقةً وجمالاً

كنتُ أظن أن جونتان

أكثر رقةً من حمل

وا أسفاه! وا أسفاه!

فهي، مائة مرة، ألف مرة، أكثر قسوة

من النمر في الغابة!

أما ترجمة (جرجيس قدلا) فهي الآتية:

ظننتها كالجوزد النصان أشد حسناً من غزال البان

ظننتها في لذة الرمان وسهلة القياد كالخرقان

إذا بهان وا حرقة الفتیان كالذئب أو كالنمر الغضبان

وواضح أن الترجمة الأولى لا روح فيها ولا ماء بالقياس إلى الثانية. غير أن من اللازم أن نشير إلى أن هدف الكاتب الفرنسي (موليير) من إيراد هذه الأبيات الركيكة التي نظمها المسيو جوردان في حبيبته المزعومة، هو السخرية من هذا (الثري المتنبّل)، وأن الإبقاء على الركة في النظم والاضطراب في المعنى، أمرٌ مطلوب بحذ ذاته من أجل الإبقاء على روح السخرية والفكاهة الموجودتين في

شخصية (المسيو جوردان) وتكوينها الدرامي.

وفضلاً عن مثل هذا التصرف في ترجمة بعض العبارات والأبيات، أضاف المترجم نشيداً يتألف من خمسة أبيات قال أنها يمكن أن توضع بين (الفصول، أو في الختام). ومن المفارقات. الطريقة أن الأسماء الفرنسية التي قلنا أن المترجم أبقى عليها في الترجمة كانت تتغنى وهي تشد هذه الأبيات بأسماء (جريس، وابن هاني) الشاعرين العربيين اللذين يرد ذكرهما في الأبيات!

أما الجمل الموضوع على لسان (التركي الكبير Le Grand Turc) في (المشهد الثاني من الفصل الرابع) باللغة التركية، فتختلف عن تلك التي وضعها موليير على لسان هذه الشخصية، وقصد منها مجرد السخرية، عن طريق التلاعب بالكلمات الفرنسية وتركيبها بطريقة معينة، ولفظها بطريقة غريبة للإيحاء بأنها جملة تركية، صاحبها يتكلم لغة آل عثمان. في حين أنه لا موليير ولا الشخصية التي مثلت دور (التركي الكبير) كانا يعرفان التركية. **وإد يعمد** (جريس قندلا) إلى وضع هذه العبارات بلغة تركية صحيحة كل يعرفها، يكون قد أفقد النص عنصراً من عناصر السخرية فيه أيضاً، خصوصاً إذا عرفنا أن المسرحية المترجمة تقدم أمام جمهور لا يجهل كله اللغة التركية (عرضت المسرحية في الموصل عام ١٩٠٨) فضلاً عن أن المترجم تنكب الدقة اللازمة في الترجمة واجتهد في تحويل بعض مقاطع المسرحية.

وهكذا يتضح لنا من خلال كل ذلك أن الأمر لا يتعلق بترجمة حرفية دقيقة، وإن كان عمل (جريس قندلا) يختلف عن الإعداد (Adaptation) بالمعنى الذي كان عليه عمل كثير من المترجمين في تلك المرحلة. وبعض الجمل المحذوفة، أو التي تعرضت للتغيير تبدو في الإطار العام، مقبولة وعمل المترجم فيها ضرورياً من أجل إيصال مضمون النص وملولاته بطريقة أفضل. ولكننا لا نفهم لماذا حذف المترجم بعض الحوارات كذلك المتعلقة بجواب (كوفيل - Covicille) على سؤال (المسيو جوردان) في نهاية (المشهد الثالث من الفصل الرابع) والتي تبدأ بقولها:

"ستغير عاطفتها إذا رأيت نجل التركي الكبير.." لأنها تُولف، في تقديرنا، عنصراً من عناصر التحول في موقف (المسيو جوردان) الذي كان يستعد لاستقبال

الشخصية المزيفة لـ(التركي الكبير). أما تلك التغيرات التي لحقت ببعض التعبيرات الفرنسية، فقد كان المترجم مضطراً إليها اضطراراً لتجنب النقل الحرفي الذي قد لا يكون مفهوماً من الجمهور الذي تقدم له المسرحية. ومن الأمثلة على هذه التعابير، ترجمته لهذا التعبير:

"Voilà un Plaisant a nimal avec son Plastror"

كونكم هذا الحيوان الطريف مع فراخته

فقد ترجم (قندلا) هذه العبارة التي وضعها (موليير) على لسان (معلم الرقص) وهو يرد على (معلم الموسيقى) كما يلي: "دونكم هذا البغل المدرّج".
ومثال آخر يتعلق بما تقوله (كوفيل) في نهاية المشهد الأخير من الفصل الرابع:

Covielle: Monsieur, je vous remercie
si lon peut uoie un Plus fou
jira dira a rome

وترجمتها :

"إني أشكرك يا سيدي؛ إذا قدر للمرء أن يرى جنونا أكبر من هذا،
فسأذهب لأعلن ذلك في روما".

أما (قندلا) فقد ترجم العبارة كما يلي:

كوفيل: أشكرك يا سيدي (جانباً) اعطني شخصاً أكثر غباءً
لأعرضه في المعرض العالمي".

وواضح أن عبارة (كوفيل)، كما وردت في النص الفرنسي، غامضة وربما كانت مأخوذة من المثل الفرنسي: (١٤) Si quelqu'un, un fourbe micux, je l'ira (dire a Rome.

ويبدو أن المترجم العراقي قد فهم من العبارة المعنى المتعلق بنشر الأخبار أو الفضائح في أكثر الأمكنة وبين أكثر الأشخاص قدرة على نشرها وإذاعتها.
ولقد أوردنا هذه النماذج والأمثلة القليلة لكي نوضح للقارئ الجهود الكبيرة التي بذلها (جرجيس قندلا) في ترجمة رائعة موليير من دون التضحية بجوهر القيم

الدرامية والدلالات والإشارات الشعبية التي يزخر بها. وهو ما يجعل هذا النص مقروءاً وصالحاً للعرض في لغتنا العربية على الرغم من تقدم المرحلة الزمنية التي ظهر فيها.



□ الهوامش:

- ١- نشر محمد عثمان جلال عام (١٨٨٩-١٨٩٠) ترجمة لأربع مسرحيات مختارة لموليير تحت عنوان (الأربع روايات من تحب للتيفرات). وهي (طرطوف Tartuff) و(النساء العالمات Les Femmes savantes) و(مدرسة الأزواج L. Ecole des Maris) و(مدرسة النساء L. Ecole des Femmes). أما (راسين Racine) فقد ترجم له جلال (أمثير Esther) و(أتالي Athalie) و(إيجيني Iphigene) و(الأكسندر الكبير Alexander le Grand). أما (كورنيلي Corneille) فقد ترجم (السيد Le Cid) و(هورس Horace). وكل هذه المسرحيات ترجمت بالعامية المصرية. ويندر أن (الأنسكلو بينديا الإسلامية) مادة (Arabic) قد أخطأت حين ذكرت أن ترجمات عثمان جلال لهذه المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية قد تمت باللغة العربية (العصبي). ويندر أن (لاندو) في (المسرح والمينما عند العرب) قد ارتكب الخطأ نفسه في تقريره أن هذه المسرحيات مترجمة إلى العربية (انظر، لاندو، المسرح والمينما عند العرب، للقاهرة ١٩٧٢).
- ٢- انظر (بالفرنسية):

- Abul Naga. Atia, Le Sources Francaise du theatre eggptien (1870- 1939), Alger, 1972, P. 250.

- ٣- فيما يتصل بهذه الترجمات، انظر، محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي (١٨٤٧-١٩١٤) (ص ١٩٣-٢٨٧).
- ٤- (نزعة من نزعات الأدب التركي)، محمود أحمد السيد، جريدة الاستقلال، ع ١٠٩٥-١٩٢٧ عن (المجموعة الكاملة) لقصص محمود أحمد السيد، د. علي جواد الطاهر، د. عبد الإله أحمد، ص ٩.
- ٥- سليم حسون، استشهاد مارترسيوس، الموصل، ١٩٠٢، ص ١١٧.
- ٦- نفسه، ص ١١٦..

٧- د. عمر الطالب، الترجمة المسرحية والبدايات المسرحية في العراق، أفاق عربية، بغداد، ع(١) ١٩٨٢، ص ٣٥.

٨- لم يكن هذا الكاتب المسرحي الفرنسي معروفاً بين كتاب المسرح في القرن الثامن عشر، ربما لأنه ترك فرنسا وأقام في روسيا حيث عمل هناك مديراً للمسرح الإمبراطورية حتى ١٨٠٤، وهي السنة التي رجع فيها وصار يكتب تحت هذا الاسم المستعار لأسباب تتعلق بالنقد العنيف الذي وُجه له حول مسرحيته التي عرضت قبل ذلك بمسرح نيكولا (Le theatr Nicolai) بباريس عام ١٧٧٧، تحت عنوان (الحب الباحث L'Amoureux chercheur)، وطلب اسقف باريس منه نزع الثياب الكنسية أو ترك الكتابة للمسرح. ويذكر أن كاتب ترجمته في الأنسكلوبيديا الكبرى (La Grande Encyclopédie) يصفه بتقلب الآراء والمواقف. (انظر ترجمته في هذا المصدر الفرنسي ج ٥ ص ١٠٥٦).

٩- نعوم فتح الله مختار، لطيف وخوشابا، طبع في دير الآباء الدومنيكيين بالموصل عام ١٨٩٣.

١٠- نفسه، المقدمة.

١١- د. عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ص ٢٢.

١٢- انظر بالفرنسية:

- Madame de Beaunoire, Fanfan et Colas ou les freres de lait, (Comedie en un acte et en Prose). Cailleau, Imprimeur- Libraire, Paris, 1784.

١٣- جرجيس قدلاً، الثري المتنبئ، الموصل، ١٩٤٨؛ وبما أن ترجمة هذه المسرحية، قد تمت قبل طباعتها (١٩٠٨) فإنها تكون أول ترجمة عربية لهذه المسرحية الفرنسية. ويذكر أن (فؤاد نور الدين) قد ترجم هذه المسرحية وطبعها في القاهرة عام ١٩٣٤.

١٤- انظر، بالفرنسية

- Voir A' Ce Propos, Les notes de la piece Francaise, Ed, Gallimard, Paris, 1973, P. 387.



كتب

لعنة «شرق المتوسط»!

كمال أبو ذيب

حادثها وهو يسرد أحداثاً وقعت بعد عودته رجب من رحبته لأوروبا، واغتصابه من قبله، وعنده ثم موهبه سيده سعيدة بعد ان يكون قد تعد عسره ومنقسم القسام قلمه من رموز وما يلازمه من بعد في عطره بعبه تاريخه، يداد في الرواية عبرية مع اسم فوكا، واذا قد، بالعربية كل صيف وروى بارع آخر هو حبرا، ابراهيم حبرا، وتصبح هذه القصة (التي تتناول عن الرد الروائي فيها شخصيات في شرق المتوسط هما رجب وانيس)، كل بروي فصلا من القصص التي بالظرفه رجب= ٣٠١ و انيس= ٤٠٢، مساعدة حساب روتس من قبل، يكتب تاريخ الان معاصرة من منظور غير مختلف، لمؤجلة لردود فعل شخصية معينة، او كاشفة جوانب من العلاقات المزعجة، يمكن ان تكشف في سرد السطور لها، لومسرا، حيا في بعض شخصية ما بعد متحدثا شخصية ثانية ان يعرفها كذا صرح هذه عيه، في يسوع عن كسر الرمز ونميشه مع ساميه التاريخي من الاكتيال، سجيبه حاله التفتيح والنمى في حوار النمو العضوي لمحوريات والشخصيات في شكل عدم الرواية، وهو هذه القصة، أيضا، سجي أن السلطة لا تمارس، عطفها بعد وانتهاكها للانسان بعد رجب رحلها في عالم السجى (الداخلي) فقط، من قدوسها كذلك ضد الانسان في العلم (الخارجي) بهذا، عسره من لعنتين، رهسفرهين، وقصص، القتل والارهاب ملا عدم الذي يعيشه شخصيات الرواية وهو العلم الذي يخرج اليه رجب ليواجهه بعد حيازه المذبح وسقوطه، غير ان ابعث ما تكشفه الرواية، غير هذه القصة، هو انفسه هائل من التذبذب، خفي، والصل مباشر وغير مباشر والتخريب، والتفويض، في حياة رجب ولكن من به علاقه به في العامين الداسي والخارجي، الذي انجزته السلطة بتعاملها الوشني مع الانسان

٣٣

تصبح الرواية خروج رجب من السجى، مثالا بأحرف، انهياره وسقوطه امام معديه (لترجمه لتعهد بالاعتصام من العمر السياسي كان قد رفض ان يردعه من مدى الصوت خمس من التعديب والتشويه) وعودته من البيت حرب يعيش اخيه وروجهما حاد وأولاده وتكشف الرواية عميق عدم رجب وتمازج لقد بدأ هذا العلم يتفحص وهو في السجى، بعد محمود سموات،

دون شك، مع أن الرواية لا تصنع هذه الحقيقة فحما ثم من حيث هي وبعد معين التهم لادعت الاناسيه المعلقة في شبك السلطة مستتمة هذه الدسات في إشراقها، وكفاحها، ثم في تشوهاها، وتناقضها، وتحولاتها، وبأسرها حين تعرض لطنش السلطة وانتهاكها وارتدادها

٢

لتتحد الرواية نقطة انطلاقها هذا السطح لاجل في السجى لعقل مياضي هو رجب لسباغل، وامباريه الماسوي امام معديه وسجويه بعد سنوات خمس من تصعد والفضى العبد والسجى بالصلصت معبر، علما، وبالكيفية والصلصة للصلصة لاجلها ورجب وحده من المعتقلين وحشر ١٤ منهم في رواية وحده رجب بينهم في سجنهم علاقات عن قدر من التواضع رالحق والصلصية وريال الصمود يدور ان تعرفه بصلصية سريره عاتلة خرج السجى رطل كانت تربطه بصلصية افراد لصلصية علاقات ظلمية قبل دخولهم الى السجن، لكن لا نكتفي في الرواية ولا نبدأ في حرة مماثلة لعلاقه داخل السجن) اما من السرد في الرواية، كذا أمده في

رواية تكشف طبيعة السلطة ودورها في الحياة العربية.

دراساتي القديمة، المتخصصة، فانه ليس واحداً، بل هو زمان الأول تقديري فاما ومستخدم بطريقة معيديه، ويمثل هذه السرد الروائي الزمن الحاضر ورجب يصف اشملوس، السفينة التي يبحر عليها الآن، بعد زمن من معاصره السجى، من أوروبا واقتاني كسر التقليد الروائي بارع، يجلد حين يتكشف صدمه اكتشاف معوي حافة، ويختصر مساحة واسعة من السرد الروائي الذي كان سيكون ضرورياً لولا استخدام هذا الزمن المحدود بمرافقه وهو زمن حاصر أيضاً، لكن زاوية ليس رجب، بل لخته انيسه التي بدأ بجمعه صاعدة (لو كان رجب حي لكتب نكم رواية او شفا آخر لسمو ونام، تقرأ لوله نكر وجه وحل، رجل منذ وقت بعيد، فوياني هذا الزمن في الفصل الأخير الظاهر من الرواية متكللاً

«شرق المتوسط»

رواية

عبد الرحمن مكي

المؤسسة العربية للتراسات

بيروت ١٩٨٧

■ تقدم رواية عبد الرحمن مكي وشرق المتوسط إحدى أهم الشهادات ضد السلطة السياسية إبانة وتأثيرها. ومن المثال أن مكي يمدو رواية كاملة طويلة لصلصة هذه الشهادة ويسبها في شكل يكسبها قوة دامغة وخوف في ما يشبه اللغة الأسبانية للسلطة وبمعناها مع الانسان، لا في بلد محدّد وحده، بل في عالم اسمه «الشرق» الشرقي بلبحر المتوسط، وتكتب هذه الصيغة الجغرافية الرواية بعد إنسانيا ودلالات مومعه لم تكن لتملكها لو كانت قد خصصت بدلا بعبه لكن، من جهة أخرى، تفقد هذه الصيغة الرواية من مصير كان سيكون مؤكداً لو أن الروائي مكي بدأ بعبه، كما تفقد الرواية الروائي أيضا، ولعل عملية التوسيع هذه أن تكون أول للعدم الدلالة على ذهاب السلطة وعطشها فالروائي لا يملك «بطولة» ان يكون يسوع المسيح يحمل صليبه نفسه ويواجه سلطة معينة. سواء أكانت سلطة يده لو أي بلد عربي آخر. بالسلطة التي يهت رواه الكتابة الروائية من أجل أن يدي به والسلطة لا يرحم وهي قادرة على أن يصله حتى لو اشعره ان صنع صليبه نفسه. وتلف أكثر مهبتها سهولة، وهي دون شك ذات صبر ورجب ولا تتركه أبداً في التضحية بلال ولجلده خدمة للمواطنين هذه الطريقة السخية للبرج يصنع صلبانهم ثم وتعتيقهم عليه

والرواية بنية لحوية - تصوريه فذلك درجة عالية من التصريح، وعمن التحليل، وتندفع فيها اللغة متعاطلة مرآتية كجول جامعه من الصمغ، لاهة بطريقه تجسد التوتر والتناقض الحب والرحب والبطل الذي يسمي العمل الذي تسعى إلى بلورته وهي، بعبه تقليدية مستهدكة، فصل في تاريخ يتكشف عن موهبة روايته كبيرة، وبقدرة تقنية عالية، غير ان عرجي الآن ليس تقديم دراسة لصلصة هذه الرواية، بل التركيز على عاود وفي تنعفو مباشرة بالوصف الذي نقاشه، ومن حيث هي كشف طبيعة السلطة ودورها في حياة (العربية،

شيء وضع ذلك فإنه يحتفل رهينة لا جبار رجب على العودة من حرب؛ وتجال حيفة حامد أن سلسله يومه من لفتيات قنات - العقب والصعوبات والأمهات - إلى أن المتواليه سلع حمده الأتمى حين يعود رجب. فعلا، ويعتد الزبانية من حديد، ولكنهم يمسكون في اعتقادهم لحامد فالوحش حين تقع في محله فريسة لا يهجم كيف وقعت. بل يهجم فقط لأنفتت من هذه أنحالب الأبعد أن يشع من حمده، ينش ويقف يقينها، المشيمة، التي لم تعد له بها من حاجه، في الترف، وكذا هي السلطة في شرق المتوسط.

هـ
سنة جديال، ما تقوم به شرق المتوسط من كشف دعشوائيه السلطة وسعيرف للاستانه. الأول تلميحها للاستانه الذي يمثل موقع الصعيه، كما يمثل في رجب وحده وهادي وثلاث الضحايا الآخرين (ولجميع الذي تتحكم به بأسره في الواقع) وثلاثي هو تلميح السلطة لا بضحية بل للحال نفسه لأحوالها البشرية التي ستملحها من أجل فرض هيمنتها وتكريس أيديتها وسحق العيون يقصرون على المعرف، المثاني للفرسانها المتاصفة. وفيه بشكل بجانب الأول تعود ثنائي الرواية الاسمي وتلقى درجة عالية من التكرار، فإن الجانب الثاني يحل يوصفه ههنا تقريبا من هوامش شكل الحور الانساني وزعم ذلك فإن في رصده الرواية بمجالات الفهم والتعديب وأبعثه على الانسان قفرا من الأصالة لجانب الثاني يستحق الإبراز وتتمثل هذه الأصالة في لمحات من سلوك. ياتيه السلطة في مواقف متعددة تقليم للرصد والاعتقال والتجسس والتعديب والاستجواب، متحدة أشبه بصورها وفصولها وتكاملها في شخصي الأخرى ويرى بالدرجة الأولى

في حور التجسس وأمر مركز التعديب كله، يحدد الأعداء كل ما في السلطة من قوة، وغيت، ودائه، وكبر، ولزوم، وتكون في الأساليب واللحظة والتعديب، كما يحدد كل ما في السلطة من تعدد تدعيمها للاستانه، وإجباره عن الركوع، ودفعه إلى السقوط، ويبدو الأغا فلقدأ غناها لأبه قماره على الأحاسيس ومشاعر إنسانية عادية، على التعاطف أو الشفقة أو الفهم، وبطشها الإنسانية بالنسبة إليه ليست أكثر من صانعي وشاوش تسميحه له، من طريق استغلالها، لتحقيق أغراضه والوصول إلى ذروته البهيرة يقول بمجموعه للسجوه

أ- جميع على هذا السرد. إذا لم يكن اليوم ههنا سمسح يا أخوتي... والله لأرجعك. انك ولك من عني مثلك، وأكبر منك، وكلهم وكما. أثرك سياسة الرأس ووقع. وأنت يا عود التمتع، يا حبيب أمه أمنت فائقه متاحة كل يوم تأتي إلى السجن وتقرن. صغير ولا يهتم شيئا. وثمة أولاد الحرام. (ص ١٥)

وفي ذروة تمكته لسلطه يراد رجب مختلفا، جديدا، د طبيعة لم تكن له سابقا. هم يقول الأغا شيعه، قال كل

انصب لكي ينجو من حياة الانتهاك والتعديب. أما القيم، والأحلاف، والتقاليد، والضمير، والدور الناصر الذي يمتص الاستانه في يده في مجتمعه، والبحث عن حياة النص نفسه وللآخرين، والنضحية في سبيل نفسه الوصر، أو الآخرين، سمحت بمثل غليا، فكل ذلك من نسجه السلطة في الاستانه وسيد. هكذا يبقى الاستانه ذات مسجونه، مدينة، عديمه الماعلية، ذاتية الدوافع والعادات. لأقدم أن يعدني الطوفان

تشبوه السلطة الانسان وتسحقه حتى يصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو إليه

وهكذا تتلخظ السلطة وساء. فلتفقا فقط متاجرون لربح ههنا ما هو متغير، فانه يضافه فرتوهم جديلا لا قريب على جديلا في بؤس حقلي. يتجاور تجمع عيهه وحول تكتار مدني التي تجرلهم إلى جوديس. كما فعل مع زوجته، التي حفظ لهم حياتهم. اليه التي عشت في حياهه. رة حلاله وساء كاسر لا تعد فائد. او معنى في كل ما يفعله. ولي تدخه في السياسة حتى أنه، التي رسة على الإساءة والصلافة، وعذب وقضه للأعتراف وهو في السجن، كالتب قد رجت ثل الاعتقال ألا يتدخس في السياسة. وثالث يبعثهم الذين قتلهم للسلطة أو يودعهم السجونه. وهكذا تلمس السلطة الانسان، أو تعيده عبيدا مطلقا. وفي كل ذلك تكشف عن طبيعتها العشوائيه، الضعيفه، وبطشها المرعب، ووحشيتها وإهلاقتها، وتتمثلها عيهه تصل إلى كل مكان وكل أحد. ولا تنجو من جرائمها حتى ذلك الذين هجروا أو تخجروا من الوطن فهي نظام حسب كائنه. فمع الوطن أو خارجة، في اللام السجن أو مناهة لحياة خارجة

أما عشوائيه السلطة فلا حدود ولا يمكن أن تيقه. وأد كاد لقره يستعجب أن يرى في ما تمارسه السلطة ضد من يسلطونها وحشية تستطيع هي على الأقل أن تتركها لصها، فإن في ما تمارسه السلطة ضد آخرين لا علاقة هم بها شيء شكل أعص السلالة عن آليات عملها المدنية المرعسة. فهي تفسد دائون لمؤويه لا على الانسان وحده، بل على كل من تحد في مصيعة عيهه وسيمه تحقيق أغراضها. وما يحدث تخالفا في شرق المتوسط مثل يشع على ذلك. إن حامد غير منهم بشيء ولا متردد

تصهيب في دياره وشجيمه على الصمود ورفض التوقيع، مذبذبة جسمانه بطيحه ورجولية، فرب انه. رعد استدار طويل أيضا تتلخ عن حيينه هدي، وسعد هي يصب وروح من وحل آخر. ويرك هذا الاميار في العاء الخارجي أكثر فدمرة على وجهه، فيتلخ عليه الدخني موت أمه ييدا يمش روحه وجسمه وعريته، فيأكله لمصر وسقوط هدي يترك في نفسه حرجا عميقا بقده الفدرة على إقامة علاقة مع امرأة أخرى، وثقته بالنساء حيف بعد بعد العاء كما. غير أن أهم ما يبرر وعوض، كما يكسف رجب. أن يكن العاء والأشب، بل هو دس لقد صبح إنسان آخر حامد، ماتت حيويه والصلافة والفتكحات، العيون الاناث مغطيه لاستانه وقدره على الصمود ويكشف أنه بعدا لرجل رجب. حو لقد يبرر. طريقه في الكلام بعد سم ي كشف في حبه آخر. ب صاع كذا بعد سم. يا هي نفسها قد عذب. ولقد عذب كذا. ويقعد يسه حتى قد يبرر على. بحوب. ما ووجه ناعم خفيفي بكتلين. رقص حيا يبرر حامد وجه حديث عن ظلال والتعديب.

في معرعه قشاش بين رجب وأهله حول أور نه التي كان قد اتفق عليه، يبال رجب إن كانت أيسكه فمات الأورى وغيره. بأنها موات بعضها ثم تطلعت ماله. دس هي سر يك. لحد. أكد من ههنا

- حتى لو صبر دس؟
- لو استصبر الكهري؟
- لو استصبر أي شيء؟
- تكدين
- كذب؟

هم تكدين... الانسان يقول إنه لن يقرر شيئا، أنه إذا نادوا بفرسونه، اننا ستملوا أساليبهم، فانه سيقرر في تلك المحطات. وكيف يقرر؟ إن جسمه هو الذي يقرر. إلا أنه في تلك المحطات ثوب، تخير، والتسدد وحده هو الذي يعمل كل شيء. (ص ٧٠)

أجل لقد يبرر رجب. فتمت رهينة للاستانه، دعى الصمود والمفاوضه، للعلاقة بين حشد الانسان وبعه وزيادته، فقد صفت رجب، دعوى من القتالي، قبل أن يموت فعلا، وهو يرى كل ما حوله يتأرجح ويم يث في نظره شيء مقدس، وفقد العالم معناه

هـ
هكذا تشبوه السلطة لاسان بعد نقاش وتقصص فاشكه. ويهدم إيمانه بجمعه ولآخرين. تسحقه حتى ليصبح مطلب الحياة وحده ذروة ما يصبو إليه. وأن أحياء فقط. ذلك كل ما يوم. إن هذا أحياء لتجعل يمتص

تسليم التي يعرفها تصوريه حتى رأته أول مرة قبل خمس سنين، أنه لا يعرف كيف يرد المحبة، يدب خجولا، بعونه أناسي رعيه للذين لا تشاك في مكان لكنه الآن يشبه سيميرا (أولاداً موهوبه الذي يلعبه) بعد عزيمته ممارسة السلطة. كم عذب وحب ورملاء وصحيات الآخرين، بشوقه ذاته حولت الأساك بالسبب اليه إلى حشره. حشره نعم أحياناً حشر عثره في الطريق فتسحق بالآدم

ولجسنا عن الأرض، وبدأ عذاب بعدائه. وضع فلم على وجهه إبراهيم من الخلف وذاع بكل ثقته حتى وجد عذبه وتذكّر قلبه الأسري تتر في الهواء. أما عزيز فقد دفعه بقوة فاصطدم بما ثم انقلب عن وجهه

أف موري قالت بعضهم وحش حقيقياً في تكوينه الجسدي إلى حد ما، ولي تعامله حيواني مع المشاجير ه هود في حفته تعذب موري

وصحكو كثيراً لما رأو دناي استافى موري على ظهره. كان يضجك من القرح واللذة. وبعد أن مسح عينيه من أثر الدموع، قال بي - ما رأيك بهذه الحيلة، ألا تترقب؟

ألمك أصبغى بدوه، ودفنها بين شقي الباب وبدأ يلعبه بدوه، لما صرخت بصق في وجهي، قال بقتل هذه بداهه، ماذا تفعل ساجعلك هذه اليهه

أعجوبة
تحكك خصي
وسد رجب سخن
«به أرواح أماله يمكن أن يعيش في اللاب»
أريد أن أصور أي وصف، أية كلمة لأقول إن موري هو كذلك. (ص ٩٥)

كي يسجل طبيعة الإنسان الذي ما يزال يرى العالم من منظور إنسانيته

«لقد ما هم غديرون مخدرون وجبته». أليس لهم صورة روحية؟ وأعطاهم، هل تعرف هذه الأيدي أن تحمل الأطفال مثل باقات الورد ودماعها؟ لا أصدق أن بدأ مثل هذه أحداث لقي غير أن تعرب وتضرب وتضرب

ويصم ذلك فأتا ترى مد موري التي بها يدفع رأس ضجته إلى برميل آلهه ويطلبه، تعظم عصابه الملوته التي تحفظ بها حيث يذهب ضحاياه تماماً. ويؤدي هذه القطعة إلى معيين صورة الوحش المتبدد من خلال التقصد في يرق يارقة من سلوك إنساني في هذه الضحية للسلطة، تقريباً والتي تكتم وحشية السلطة وتدمرها لكل ما هو إنساني، لا عن جميع الضحية فقط، بل في ذات الجلاذ أيضاً

وفي بعض أحداث سلوكيه أخرى، خارج سياق التآجب والاستجابات، تعمق الرواية كشفه تدمير السلطة لتجلاذ فهي عدد من الموهب التي يتوقع بها سوء سلوكاً معيماً من الإنسان، أياً كان، بسبب طبيعة التفكير الاجتماعي - الثقافي - القبي للمجتمع، بخلاف

الجلادون كل القوم والأعراف ويكون سلوكاً معادياً عند فقي مجتمع يسلك اليق والمزلة هه حرمه بأحده الجميع بأعنى أكثر ممكن من الاعتبار، يصرف الرواية وكأنهم لا يتصورون إلى هذا المصنع لقد قدوا كل حسيه ممكنه تجاه أعرافه وتقاليد وروقه للآسان وللموت واحياهه هكذا يتصرفون في حضرة الموت وكأنهم في حلة من حلاتهم للألوه يتصور عملهم الطبيعي يعصرون على الناس ويضربونهم وهكذا يصلحون الأمهات النواتي يحتل من ألسانهم في لسجون، يو يربهم، عوضاً إحسان به للمزلة، وسلام، في هذا لمجتمع من حرمة ومكانة وهكذا وهكذا لي كثر من هذه السمات الصغره التي تعكس بها الرواية

٦ - تسج الرواية، عبر مراحل تطورها، صورة معالم مرعبه، ونظم ميبه مرجبه عالم يسحق الإنسان كالحشرة، كي تسج أحلاماً بعالم حديد يعيش فيه الإنسان أيامه دون أن يرققه عند الفجر صوب مخبرين وصريات حديتهم، ويلاذ بوقرقة دعة الحريه ولا يقتصر الأمر على رجب، بل تطلق شخصيات أخرى في الرواية تصورات مماثلة. يود هي في مكينات سب ١٠ مشكلة على صال رجب، وسببه: تعاضد الأم، حالته رؤيه فيحة. موهبة لمبسط، والوطن، والإنسان ذاته بل وسجن باب ايض

١ - وجهه شوطي في متوسط القوي لا يند إلا ليلوح والجره. ويتك بظفر الجوز والسيف، استقر، حيتزل ذلك القاطي يعطف كل يوم عشرت حراء، حثب مغراه، وحتى لو وصلب أعصابهم إلى الألف، فستقل جراه تعوي في السرايب، أو تقرب في لمزابل لأب مرعب ذلك أرحي ١٠٠

وجب «أريد أن أقول إن طريقتي في الكنبه - سببي وحده ذات قيمة ولم تنمر، كل شيء عدله لا كنهه، خاصة الإنسان الأساك في بلادنا أرخص الألباد، اعقاب السجتر أهل منه أنه لم نظرين حطة واحده في قعر مراب من آلاف المرفوب المشوره على شاطئ مكتوسد الشرقي وحى الصحراء البعيه، ماذا مري مني بشر، وهان، وانتظاراً يائساً وهذا ايضاً وجره الجلاديين معننه عليه وثقه بالفسر والصحكاب» (ص ١٤٦ ١٤٧)

رجب - احذري يا ليليس ان غدت يوماً للشاطئ الشرقي - سيجدون لب سرفدا أصغر من القبر، وهناك

السلطة لا تدمر الضحية فقط بل تدمر أيضاً الجلاد الذي تستخدمه لفرض هيمنتها

يجب أن تقومي الحبوب والورقة، بعد تجت لمعلوقات هناك القنط مجرة لا تعرب من البشر، لا تجرر مثل قطط للشاطئ الأخرى، تجمل من الخطوة، من لفته الجبر وباء خربة عتله أنوى من بداه الخرج لقد جت القنط حاداً، والشتر المحتابر بالاحقون القنط يقصص علفه، يدخوب في الأكياس مع شبر، يضربون ويضربون البشر، تجود، تصرح كرف يمحالبه كل شيء يست القنط وحدها الجرة ما أشيلرس: الكلام والمصاير جت أبداً (ص ٩٦ ٩٧)

حامد «هل يمكن للإنسان ان يعيش بهوده في هذه أشيد البعيه؟ لا أحد يجود، الذي يعمل في السيئة والذي لا يعمره الذي عك هذا النظام والذي لا يجبه - مند مجون ويجه ن يدعه» (ص ١١٧)

أنيته «أصبحت خيلة عاريه للوجه ان الإنسان بدا بجلف من منه يلقهم موجبين داتيا، حين يام، وتعلمه حتى يسر بالشروع بل وحيدو بسرب (ص ١١٨)

أنيته «ولكن هؤلاء الأبالمة يعرفون كل شيء»، وقد عتري حلاتهم أسببه أقربائنا، أسببه اولاعهم واصهارهم ورى أسببه الكلاب ويأتي الجورفان» (ص ١١٩)

أنيته «أنتي لو استطعت أن تعرب من هذا البلد، ولكن إلى أين؟ وهل الأماكن الأخرى تستقبل لاجئين يسحب ع حريه وثقة الخير؟ والحريه والخير هل يوجدان في الأماكن الأخرى؟ وهل يعطونهم لعدده» (ص ١٢٧)

الأم «مدال الدم مغرب» الأخ لا يعرف عنه، كل واحد يا مبي بسن عد كل شيء، النسي، المسجون - يا حنون - بلان ولا أحد يعرف أي أين، أو أي من الذي له نهايتها ولا يمكن ان يبقى هكذا» (ص ١٢٧)

وجب «أنت يا بلاد الشاطئ الشرقي هذا من صفات البحر، وحتى أعيان الصحراء، ماذا لا تتركين شرك بصلوب من الشيحوخة؟ - أعناق الرجال والسله لتتوي عن بول، ثم تقطع - الحفر القصة تستقبل كل يوم عشرت الجثث التي تم تنع هاجتي قريه اعلم، حست حرمها ورجعت وأنت يا أمي - هم قنتر، كل الناس، هم قتلوك ايم يثثرون تون رة، لكن لماذا يفتون؟ لماذا لماذا» (ص ١٤٠)

٧ - سائل «لأن الناجيه الأعس في كل ما نكتشفه هذه الرواية أناسويه فقد حدث كل ما حدثت كون ان يكون دة من سب، وأصبح لاقتل رجب ورملاء وتدمرهم وقتلهم عد القتل الروحي المرق أو قتلاهم بال معادى على الاعتقال منهم، بل مطلقاً لا أحد بعض لا سبقت سبقتة، أو شرعه، أو أهداه انه حقه

كتب

٢- والكهرباء: انبوب «حققي» يحفظ القلب من يصوت كانوا يصمون التيل على الأكتاف، قريبا من القلب، فوق الألف، بين الأليين، ويصنع القلب، يترج، يترقب، ويتوقن طيات أوتار صمو ذلك، الأرتجاف، الأحيى الحاد المتوتر بأن كل شيء قد انتهى به ولبه، يصفي، وارتعش رغب، أحبا هذه المرة، وما أن أجرت أنفاسي إلى الداخل، لكي أتأكد أن رثي ما تزال تنقبض، الحول، حتى أشعر بالأرتجاف من جديد، أنه كاد يهربا، وأخيرا، وما نكاد نعش

الحياة ١
٣- ثم عصمت سبعة أيام في السقف، كتبت يداي مريطين بجبل، وأخيل يمرق في السقف، لأنف عن أطراف أصابعي، عندما انتهت الأيام السبعة، كانت سقاقي يحسم سيلان العين، متوترة وروثا، نيكلا لا

وكأن يصمم رأسي في الماء، فحس أنفألا لا حدود لها تجمد فوق، حتى إذا كانت احتقن، جز شعري بوه لو، وقيل، أشعر سقي الثانية أحس من جديد عن الماء رصصا كاديا وهو يطرب وحيي مرة أخرى

وصعوب في كيس كبير، ادخني في رأسي، وبذل أن يزده من أسفل، ادخني بطنتي، وكذا صرير المفظف، حبات توشني، وحاولت أن أقلب على جانبي، أحس برجل ثقيلة فوق كتفي، على وجهي، وأحسن الأنظار شعر في كل ناحية من جسدي..

ورحة بالمباري، وبسفي، وبيا بقي لبنا من إحساس بأننا سمي إلى الجنس البشري، أنوب الآن عن الانفس

بكم لا أعرف
يطلب عن آلاف الضربات بالكرامح والأحذية صر يوي بأحديتهم على وجهي المنفلت، فتر واحد منهم فرق كتفي، وكسأت يداي مريطين وراء ظهري شعرت أن عظامي تنحرف ورفقي سقط مثل حرقه رصحب

لا أعرف لا أعرف شيئا!
وضع صوب العناء، وضعا عصا غيظته بين يدي، صبحكو وأنا أتلوى، بصقوا عني، أحسنت ياه سحس فوق ظهري، هل كانت دماغي تنفجر في مكان ما وسترنج بصوتها؟ هل كانت تظرف من الفلور؟ هل كانت شيئا آخر؟

أربع غلابه وحجر أحيل
يهد بعينه أو بعض وجعت ملايمي كريمة في حاتي وانفاس عذ تهبث في ظهري، وهو يشد الحبل عن يدي، ماذا يستطيع جبري أن يفعل؟ اليكز؟ أم يدهش عشر، من حرمه وينمو ما يساوره سعد العنة ٢ من ٤

أستك مثل طبيب نفسي بدأ يصفه ١٠٠٠ أوب لاسر، ثم شدم بعضه في أسفل، أحسبت بروحي تخرج من حلق، لا يمكن لأبسان احتياك هذا الألم كله، تركتها

أحسبت بين نيكلاين، متلبين كنها أجرا زائدة فريية، وبدأ يتسرب الألم لي أعاني حرا مثل صبح النار، لا أعرف من أين أتى بذلك اليبوس الكبير، كان كبر نبوس رأيت في حياتي، أشعر عود ثقوب، أشعر سحار، وضع النبوس فوقه، غف في تلك اللحظة بوعمره في نفسي، لو فسن لاسه كل شيء، لكن النبوس لنجس، ألمحت لا يريد أن يصلي من حفيد رايه يمسك خصبي ويعود النبوس الأحمر أي إله يمكن أن يكون في هذا الكون ويرى؟

الكلمة هي الجريمة التي لا يفصرها الأحكام في هذه الاقالييم التي نزحف فيها على أنوفنا

فانته وجسدا، حبيبه لا تسأل حرقا، ثم إنشازات إلى مطهرات وتنظيم ها، نكن ذلك كل شيء، الاعتدال، ها، وأحكم بالنس، والتعديب أو القتل، يبدو ممثلا، تلم لعقل حيلة وتقيدها إلى مسخ تنظر فيه الدمع العابه الوحيد التي بسعد من الرواية لكل ما سجلت هي أن عس السطة التي مطهر من مطهر العاظمة الانسانية في انجبال الساسي، فالسبامة جريمة إلا للحكام بأن قبح ي، شكن من أشكال التنظيم أو لعمريه أو التعبير، «بشربيه» بده لي رجب وقد الترتب الرواية على الانتهاء، «معدت» بعد كل ما حدث له، لا يعرف تلك بعمده، السب الوحيد الذي يديوه متدلا هو أنه يروء أن يصح حياة المس أكثر سعادة بالكلمة

الكلمة؟ الكلمة؟ جريمة التي لا يعرف الحكام الصفايد البهاون في هذه الأقالييم لارعة التي رجب وفي جميعا على أنوفنا مستجدي بعنه العاء، الأنايب التي سأسبها، رده وجوفا، «عرب للتوسطه أو واء الرشي لاني، أن أيضا، لا أصب بطولة أن أحمل صليبي على ظهري وأصعد خلدتة من عذكون مثل هذه الطوبه اسم» وفي حد، نعام المزعج الذي يجر بيده دمها وفورحتنا في مر ديه، نطلمه؟

عذكور؟
حبا، ان،
تسورها أيا الأبطال الصفايد

ملحق لاصاد العالم سرعب
لتمعه الفاري، الذي لم يقرأ الرواية، والذي لم يبرره حتى حظه وسعه تجربته في الحياة، بعد فربه اكتساب معرفته مباشرة شخصيه بعون التعديب التي يمارسها السلاطين في سرفي التوسط، ادج في هذه الملحق ثلاثة مدمع فقط من الرواية سترزد خبرته دور شك في العالم الذي يعيش به، وفي الصميم منه، لكنه يجهله، وفي الرواية عشرات المقاطع الأخرى التي مصاهي ما انتبهه، وأنصح بقراءتها فريد من المعرفة والتجربة ومنعه لاكتسابه

١- «ملحق» عن طائفة، كنت عاريا تدا، وحيي بالحاء الأوس، وروائي يرحم من الصربا، لا أعرف أي عدد من السجلات أظن في ظهري، على رثي، وأحسن أبي وبي، «ليني» كانوا يصحكون أول الأمر، وأنا أحول الدمع عن نفسي بساتني الطيفتين، ونسبه مريث لو ثلاث مرات، ولم حاولت في المرة الرابعة حرموا رحي معوة، وإذا يصرخون وأعرف اعترف به، بهم الرما، أتذكر أني قلت هم، لا أعرف شيئا، ولم أقول

٩-
تصمم الرواية موقفا لا تمكنه إلا في مرحلة متأخرة جدا من تطورها، ويكاد هذا الموقف حين يبشأ، تخلفني بية الرواية تقعا ويظف ما دار من صراعات داحية في نفس رجب، بسبب انهياره وسقوطه، أي حتر عمر بعد للتسويج، أو، بكلمة بسيطة، الخنثى، ومع ن هذه نقطة «هيه» أي حد ما، وكنت قد قلت إني لا أسعي إلى تقديم دراسة تحليلية لروايته، فلماذا ما يسوغ إثباتها الآن، إذ أن جانباً منها يتعلق بموجع ما انتبهه في هذه المقالة، وهو الدور التشويهي، التمري للسلطة على كلا الصنفين العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي

لقد تحولت الرواية، منذ نقطة انطلاقها، حول إشكالية أبعاد رجب وسقوطه للفتيل في وصوخته أخيرا، وبعد سنوات خيس من العسود، ولرليعه للتعهد المطلوب، ولقد اكتتب الرواية عصابات رجب الداسية تلك اللحظة، وخلال قليلة الأخيرة التي مصاهي في السج مع زملائه بعد التوقيع، سعة مسفته في توترها وعندها قدردنا عن كشف دقائق الشاعر والأحسن بالتشويه والأنيال الفرجي والرب من أن يقرم الرقائ مقته بل أن هذا الجزء من الرواية بين الفصل أجزاءها

والسمر الرواية في حركة تمحوها حتى المحظف
الأخيرة مع رجب أن يعود من فرنسا، رغم ما يتفتح
نه من غرور جديدة هائلة، ليس إلا حيلة لتضليل
القارئ التي ملأت روحه بسبب الإثم الذي ارتكبه لعدة
الأسابيع، وتبدو له العودة التظهير الروحي الذي يمنحه
ليستحوذ عذره. فلهذا نحن التظهير حصد ربه لكي يجبر
رجب على العودة. وثلاث بوصع رجب لما يقرر ألا يعود
تأوكا حامدا بشأنه ومضروا لكنه يقرر العودة ليحرر
روحه، ويكثر هي إثمه. كذلك يطعن الشعور بالعدو
على علاقه رجب بالأطباء الفرنسيين الذين يعالجونه،
والذين يبدو عليهم الإعجاب به لكونه قاضي في السجن
سنوات فيضحي أن يعرفوا أن وقع التعهد فيما هو
الاعجاب. ولذلك يحمي عنهم حقيقة توبيخه بدمعه
كل ذلك يبدو متأسفاً مسيحياً مع منظفات الرواية.
وسقطت في السج، وتخلط تباينها، وهو في الواقع البيرة
التي تشكل حواها بنية نفس الروائي كلها (لاحظه
مثلا، أن موقف رجب من الطبعة (الحرب) الذي يتقني
هم، وبفهم منه، نابع كيه من أزمة الأخير التي ولتكم
بنيته لتتعدد ومن الشعور بالقيمة والمعاد والمهدة
لكن الرواية، في القسم الأخير منها، معجم الموقف
الذي أشرت إليه أصلا، والذي يبدو موضعه صوب
رجب وأحدث الروائي منه في سياق معاصر تماماً. فقد كان
رجب صهي في تقرير الشهادة بآنيار جسمه ونفس المرص
به، وبهذه الحظ التي عليه أن عليه أن يخرج لتلقي
العلاج، والألماء أما الآن، فإن رجب يكشف أن فرو
التوقيع لكي يستطيع الخروج من السجن نادر نفس
لنفسه التعذيب بالكلمة، بالكلمة بصفوة، وبالسفر
الذي يجب تقديم تقرير رجب بنية الصليب الأخرى رجب
نفسه، بل تكسر، لغة رجب وحقيقة الدخيل المهاد
حداً بجزء الصوت المقارب، تناقض، العديد، المتكاثف
من جبهة، سيكتف بوضعهم مع أن الكتابة عمو
الآن، ويصبح رجاها الجديد صراعاً مع الكتابة،
وسموم الرواية، وكيف يكتب امره أفضل رواية ممكنة
تخرج عن كونه حياً فوريا لتكون صوت الجميع ويذعر
أبداً وأسرعا، حتى ويلجأ، للاسهام في كتابة الرواية،
أي في صراع رجب بوضع بحثاً عن تخمين العمل الروائي
الذي يحققه عبد الرحمن صيف فعلا كتابة الرواية التي
لنفسه التعذيب. وما منه صيف هو عمل صافي،
طوي يحن. وكذلك هو مشروع رجب وعمله
وما يعنيه هو أن الرواية تنقش معوله التشويه،
التدمير اللذين تمارسها السلطة ضد الإنسان. فوجب
هذا المطلق الجديد لا يُنسأ ولا يُنمر، بل يخرج
صافيا، مهيأ، صلب ويعد من العمل هذه الروح
التضالية وترتكهم يقتربه حياً وبعد أسبوعين من
التعذيب الجديد تخرج، فليدأ بهرما ويموت شهيداً،
فلا مناصاً

ما يقضي في هذا، لا يمتطاف أخا هو أنه لا يبدو
منسجماً مع منطق نظر الرواية، والشخصية لأنه يلقي
معهم الأزمة في ذات رجب أصلاً. فاد كان رجب قد

قرر يوعي دام توقيع العهد لمرص سيل، هو أن يخرج من
السجن لينقذ التعذيب. ويشعر السبب ضد النظام
وربانية، ويقدر بذلك حياة الآخرين، بتجمل في الوقت
نفس إمكانية احتجاز الآخرين له فلو أن يستعير بغير
ما فعله لهم (ولاد لا يستطيع، يسأل المرء؟) كان يمكن أن
يجعل حروجه حد حيلة متفق عليها بينهم حينئذ لاد
يغمره من إحساس بالمعز والحرز والأخير والسعود لا
مكان له أو لا يجي في يكون له مكان من معه، وبالتالي
فان سلوكه خلال وجوده مع أبنه وأسرته، وانطباعه عن
النفس، وبصرفاته العصبية، وصحته، عما هو ناتج عن
تشفاه صرعه بربيع المبادر وسقوطه وعجزه عن مودعه
العلم به، سلوك لا منزع له

إن ما فعله رجب، عمل يقضي بدل على رؤية صعبة،
بعبارة أفندي للأشياء، به موقف تكييكي بعبارة لا يجر
به شيئاً حقيقياً، خدمته بهدف الاستراتيجي سيل، نه
حلقة في الصراع الذي ما زال عموماً منذ أن كان طالب
والذي من أجله دخل السجن. رجب المحظف، والنتائج
العظيمة لتوقعه فقرة عن شوبع ما فعله رجب في نظر
منه ونظر الآخرين. فليدأ دون كل هذه الصفة
العظيمة التي يقضي المؤلف داخل روحه بسبب تنهارة
وسقوطه، وهي ليست أبداً، لا سقوطاً، بل حصة ذكية
بصيرة

في ضوء هذه المناقشة، يبدو الانعطاف الذي حدث
في الرواية حادثة غريبة سيئاً، كما يبدو أيضاً عصر
عقد لإدانة روية علمانية السلطة وتدميرها لانسار
خير أن الرواية تكفي حرقها، كالتفكيك أدب هو
الوطنة الجوهرة من أن يثقل هذه الظلمة كالمه
مشابهة للسلطة وشانها، ونهايتها بالسلطة، وحيثيتها
المدد، وبعد المصداق، هي من نفس حصة
ما. وعبر أبي عبيد عبد الرحمن صيف كنه
الرواية ملجأ نقطة الانكسار التي أشرت إليها في
مداسكي ودلائل العميقة مائة

هاتش تقي

يكفي الأنيار الخفيفي لما فعله الرواية جدا لتخصيص
برس السرد في أنها هذه الصيغة المتكررة قابوساً
أسماء من قوائم السرد الروائي غير تطور الرواية في
العلم، ونحن نجد الكسر إصابة متميزة للسردية، من
جبهة، والصلة للعرضة الحادثة التي أشرت إليها، من
جبهة أخرى. لم القارئ الذي أعني به أن النص
الروائي الذي يستخدمه خصيص لعدد المتكلم (أن)
يتضح، منذ البدء، حبيبه جوهريه هي بطل الرواية
(الأن) يموت في الرواية. وهذه نقطة ذات حديث، أن
تبعاً لطبيعة الحدث الروائي، فقد يكون هذا الكشف
مصدرة فرة للنص كما قد يكون مصدر صحت وتفسير
هذه الحقيقة ببع من أن والأنا السرد لا بد أن يظل حياً
من أجل أن يستطيع أن يقدم بحالة السرد التي تزد
الآن، أما على الورق، إلى وجود النص الروائي نلت

أن السرد لا بد أن يقوم على «تفتح بالتعاقب بين زمن
الفعل وزمن السرد لا يمكن، مثلاً، نساير الأنا أن
يتفتح حمة كائناته

«صوبه أحكي لكم قصي كنت أسير في الشارع
حين زمني باص فسقطت ميتاً»

ال زمن السرد هنا (الممثل في اللحظة الأخيرة التي
تسقط فيها «الأنا الجثة» صوب أحكي لكم قصي، لا
يستطيع مع زمن الفعل، المتعلق في اللحظة الماضية التي
حدثت فيها الحدث. أي، صير في الشارع وفاعله
الخاص في وقتي. زمن السرد متأخر بالضرورة عن زمن
الفعل (أنا في زمن روائي، سرالي أو حارفي) فالأنا إلى
تسري الشرح لا يمكن أن تسقط منه م... أي ما فعله
موتها، لأن فعل السرد يجب أن يطلب أن يكون لا يزال
حيه

التقنيات الحديثة لدى الفنان الناضج ليست أمراً شكلياً بل هي ذات مساس بمساشر بالمستويات العميقة لانتاج النص الأدبي وتكوين بنيته

ما ما تحققت عبد الرحمن صيف فهو أنه يستخدم حلقة
بده الرواية. صير بعدد المتكلم (الأن) خالف الأحاس
يكن رجب الذي يروي القصة الأول سفل حياً حتى
هذه الرواية هو كاتب الاحتجاز التي يمر بها، وهي في
شارف على الموت تحت التعذيب ألف مرة، لكنه في حصة
تلك لا يكتمها حتى لحظة بداية الفصل الأخير، يستعمل
تقنة تقسيم زمن السرد استغلالاً بديعاً فيسند السرد إلى
أنه في سفل الوق الدائم من يد الرواية بأن رجب
سفل حياً تغير لنا، حمة دمدم، ثم نؤمن هي
جريت انزبه التي كنه لتسمر معمرها نحن بعد مونه
وما كان يكون يمكن صيف. نحدث هذا الأمر ويكرر
سنة التبعات، نود يكن قد قسم زمن السرد في زمن
وحن من شخصيتين الشين لوصو بدور السرد. من مثل
هذا لا حير مستحيل في إطار منه الرواية التنفيذية التي
يستخدم صير السرد المتكلم (الأن) وتسد إليه سرد
النص، ويعد فعل السرد يشكل خاصي وإلى صيف
بظهر يبرحه من استعادة نيات حديثة ليس أمراً شكلياً
(يملأ الأجوف للشكل) ندفع إليه الفكرة التقابلية أو
المفخوخ تنقيد، بل هي، في الفنان الناضج، نصيه
دائم عسمر. يشار بالأساليب العميقة لانتاج النص
الأدبي وتكوين سته الدالة □

لغة الحوار ودلالاته في الرواية العراقية

بافر جواد

رسم النحمة ومستلزمات بثائها الفكرى . كان له تأثيره المباشر في مستوى وعيها العام واستيوب لغتها ودلالاتها . ومرد ذلك يعود لسبب رئيسي : الاول " ان عالم المذنب المتحرك ، الذي يشتم بدوره والصحب يحكم كتابه السكان قد خلق واقعا معينا له دوره الحاسم في هذا المصارع الا وهو بعدد انجسيات والاصول . واختلاف البناء النسيية وما ينتج عن ذلك من ثابري في آفاق التفكر وحسنة تروية .

اما السبب الآخر - الاكثر تأثيرا - هو العنصر المتعلق بالاعمال والمهر في المذنب وبما يتطابقها وسرع مردوداتها الاقتصادية على الفرد والذي يؤدي - بالتالي - الى تحديد مستوى وعيها الاحصائي وتنوعه الواضح .

هذا الاختلاف المحدد حد التناقض في تحديد علاقات الانسان بالانسان والسلطة من جهة ، وبالحياة عامة من جهة ثانية ، والذي أدى الى خلق

في القسم الاول من هذه الدراسة أنجسه اهتمامنا نحو الاعمال الروائية التي تناولت عالم الرف . حيث الروابط (الخاصة) التي شذف من عقد العلاقة الصميمية بين عنصري الحوار المتنوع ، والشخصية المتميزة ، ذات التكوينات الرقبة داخل العمل الروائي . واذا كنا قد استهنا في الحديث عن خطوره الحوار واره في استقامه العمر الروائي ، باضباره المؤشر العني لرصانة تاسيساته واستقرار عناصره وتلاحمها . فان الاستدلال به عن وعي الشخصية ومدى قدرتها على احتياذ الموقف المنفرد ، فضلا عن اسهامه المباشر في تطوير المواقف والاحداث وشخصها بطاقات خلافة وحيوة فاعله ، تجعلها قادرة على تحقيق تصور دقيق ومتميز لظواهر الواقع وتناقضاته ، عبر رؤيته شاملة وتفكير متعدد الاضاق . هو ما بهمنا في القسم الثاني من الاعمال الروائية ، التي تناولت عوالم اخرى من نمط مغاير - بعض الشيء - ومعني بها عالم المذنب .

الطبيعة المتميزة لانسان المدينة العالمة .. إذ وجد نفسه مطالباً - لكي يحقق الغاية التي يروجها من وجوده الكوني - أن يواجه قوتين كبيرتين - ميسر صراع دائم - الأولى تمثل بالذات الطموح ضد الخيال في علاقاته مع الآخرين والثانية خارجية تمثل لديه بقوة التحدي لبعض صفات المجتمع والدولة والطبيعة .

وهنا لابد من ظهور ثلاثة اتجاهات من السلوك لانسان المدينة ، وجد فيها الروائي ضالته لتحديد هوية الشخصية داخل العمل الروائي ، حيث توزعت بين الشخصية السوية (الإيجابية) ، التي اقترن فكرها بفعلها ، وأخرى أخفقت في البسّاس الفكر رداء الفعل ، بينما اشاعت الثالثة روح الفكر في مهامات الفعل اللا مسؤول ..

وهذا ما حدا بالكتاب - أحياناً - إلى اللجوء لاستخدام عنصر الحوار الداخلي (المونولوج) بعبارة التعبير من الأحاسيس الداخلي للشخصية ، وبخاصة فيما يتعلق بالتمطين الآخرين ، هنا يثار سؤال : فهل يا ترى وفق روائيونا في تحقيق التوازن المطلوب بين بكر الشخصية وأحاسيسها ، وبين مواضع العبارة وسلوكها أيومي تبع بقية الناس ، عبر الحوار بمختلف أنواعه ؟؟ هذا ما سنبينه عن الشخصيات ذاتها على أرض الرواية ، وأرض الواقع ، على حد سواء . من خلال تحليلنا لعمل العديد من كتاب الرواية في العراق - يجدر بنا القول - بأنهم حرصوا - غاية الحرص - على إيلاء عنصر الحوار قدراً كبيراً من طاقاتهم إبداعية وحسهم الفني ، وبخاصة وأنهم اهتموا في بناء شخصياتهم على أبرز دور أفراد (العاص) ضمن إطار الصداقة لحلق العد المشرب له ولمجتمعه معبراً عن أشواق الإنسان في كل مكان ، رغم صور التعسف والعتت المتعددة - هاديين من وراء ذلك إلى حق الإنسان العربي الجديد ، الذي يطمح بتحقيق مصالحه الحيوية المشروعة بمنظور المستقبل ، ولا غرو فإن هذا الهدف كان له داله القوية في تحديد سمات الحوار وتوزيع خصائصه الفنية سلباً وإيجاباً ، سواء ما تعلق ذلك بطسمة تكوينه أم بتعدد وظائفه داخل العمل الروائي ، والتي أمكن إجمالها في :

- أ - التعبير عن الواقع النفسي والشعوري للشخصيات .
- ب - التعبير عن المستويات الفكرية بأسلوب تمثيلي ، بديل عن السرد .

ج - تنوع موضوعات الحوار بتنوع الشخصيات وعلاقم حيرتها بين الواقع والطموح .

د - إبراز جوانب التفرد وسيادة الرأي الصبر للشخصية .

هـ - واقعية اللغة ، وتعبيرها عن لسان الحال لا القائل .

وأول ما يطالنا به الحوار تعبيره عن الواقع النفسي والشعوري للشخصيات داخل العمل الروائي والذي يمسح القاري، فرصة التعرف القريب على الدواعي الحقيقية التي تغلف مواقف الشخصيات وتصر تفاعلاتها الذاتية أمام التحديت المختلفة على امتداد الرواية . وهو من غير شك وليق الصلة بالهدف المحوري الرئيس لكتاب الرواية عندما ، والذي سيقب الإشارة إليه . ذ (أنه) في رواية (ناس المدن) سجب المانع بجسده حرارها مع د . رائد مديرها في العمل حقيقة الدوافع البنية الكمنة طغى اتهامه إياها بتشويه سمعة الدائرة جراء علاقتها العاطفية مع (أحمد) . فهي عندما وصفت أمام حقيقته الأخلاقية والتي عبر عنها في مواقف دينية غير إنسانيه تطلت واضحة باستخفافه المصوم على رسائلها المصادلة مع أحدها ، حينه على اتهامه قائلة : قبل أن أحبك يا أسد ، أريد أن أعرف كيف تعمل مثل هذه الأمور الخاصة بك .. ؟؟ ويسمر الحوار ليكشف أبعاداً أكثر عمقا في بقصة د . رائد .. إلى حد التصريح له بواباء الخبيثة إزائها قائلة : « اسمع يا أسد ، أنا أعرف أنك كنت تريد أن تنتقم مني يوماً ما . أنا أمامك الآن هيا انتقم .. - ولماذا انتقم وعماذا . - ها ، - أعلى يجوز هذا الكلام ؟؟ - لا تحاولي أن تكوني بظلة .. - كنت بظلة مرة واحدة حين أفلت من مخالك .. » ١٩٧٤ .

وحوار (سعاد) في « رموز عصرية » مع رفيق صاها (خالد) في لقائهما العتوي بعد غيبة سنوات في المنى الوطيعي عبر - هو الآخر - من مكونات المستوى النفسي في بناء مواقف السابقة والتسوء بطسمة المواقف اللاحقة ، وبذلك فقد كان له دوره العامل في دفع مسار الفعل الدرامي داخل انبيكل العام للرواية :

- « قال خالد بعد صمت : - أيام طوبة مرت .
- كنت فيها أتابعك وأقرأ بعض ما تكتب في الصحف
قال خالد :

- لكنني لم اعرف منك اي شيء .

ابستمت وقالت : ستعرف .

- لقد كانت مجرد احلام يحبكها خيال الشباب .

- من يدري من ان تلك الايام كانت بداية لمستقبلنا ، ويتواصل حوارهما بتدفق سلس ، مفصحا عما كان يحترقه كل منهما للآخر من مشاعر دفينه .. حين تخبره بنوافع اختراعها لمسألة زواجها عندما تقدم لها قاتلة : كنت اكذب يا خالد .. اردت ان تبتعد عني وتجد طريقك في الحياة لان تربط بامرأة طقت وابت في مرحلة الصبا .

- لا كنت تحبيني ؟

- سبه ما شئت (٢١) .

و (منذر) في حوارهم مع (حمد السالم) و (حميد مزيان) رغم حرصه على اخفاء عاطفته المتوهجة ازاء (سليمه) ، عندما قال (لحمد) يشكره على حمايته العائنه وعطفه السخي له في عزاله ، رغم مطاردة السلطة . « تصرف يا ابا زهرة ؟ » رغم انني احببتك اخا كبيرا ، لا انني اتعنى لو انني دخلت اسجن بدلا من الجيء الى هنا .

ضحك حمد السالم بمرح ثم قال :

- ابن العم ؟ لا تهتم ! .. اذا كانت هذه الفتاة قد دخلت في اهبائك فلتك بهذه الفرحه ، نسكون لك حتى لو أدى ذلك الى موتي .

قال حميد : ماذا ؟ .. هل هناك سر لا اعرفه ؟

قال منذر : لا ادري يا حمد ماذا حدث حتى هذه اللحظة (٢٢) .

لقد اسهم الحوار هنا في ولادة عمر جديد لفكرة الرواية كان له دوره الخطي في تجسيد المستوى الدرامي عبر محور العلاقة العاطفية الواعده .

والحال ذاتها واجهها (حسن مصطفى) في رواية (الممنون) للركابي عندما وشي حوارهم مع (نضال) مقدار لعلة الحميم واحساسه المرط تجاهها . مما دفعها الى التلميح له عن تعاطفها التكاملي قائلة بدال : « لماذا تنظر الي هكذا .. ؟ علي ان اذهب .

سال باختلاج :

- هل اذيتك يا نضال ؟

كانت الازم صحتكها لا تزال على الشفتين .

- لا (٢٣) .

ان هذه السمة الفنية الخلافة للحوار بما تبعته في جسد الرواية من علامات الصحة وعلامات النمو ، عبر تحكمها الواعي في بناء الفعل الدرامي ، كان لها رصيدها الظاهر من اهتمام سائر كتاب الرواية (٢٤) وهذا ما جعل نتاجات البعض منهم تحقق مستويات فائقة في مجال كتابة الرواية احدثية .

اما السمة الثانية التي لوت طبيعة الحوار وعناصر تكوينه فهي تعبيره عن استنويات الفكرية واتجاهية بأسلوب تشيلي مركز لا ينجح الى التقرير او الوعد ، فقد حرص هؤلاء على ان تظهر مفرداتهم دالة مدسة ، تحمل في طياتها مخروبا ثرا من الافكار والفهم المؤثرة ، فان قدرة الكاتب الموهوب تتجلى في مقدار ما يطرحه من افكار عبر تعقده فيما وراء المظاهر السطحية ، فيعبر عن خوالج الناس التي يتصورون بها في اراء انفسهم وعالمهم - ويصجون عن الانصاح عنها فيتولى هو عنهم ذلك (٢٥) .

ولعل هذه السمة بما تعكس من حاصيه مبروعة كاتب موضع اهتمام رواد الرواية ذات المصنوع السياسي قبل غيرهم ، ذلك ان هذا النوع من الروايات يتميز بقدرة رهيبة على ربط المنة بالوعي مما يساعد على تالين وثراء المضمون .. فضلا عن انها تشف من الخط السياسي لشخصياتها - التي ترمز لشخصيات المجتمع - وبما ان النظام السياسي لا يفصل عن النظام الاقتصادي والاجتماعي فدبا بالضرورة ستكشف عن شخصيات رواية تولد وتتحرك وتتحدث ، كثره للوضع الاقتصادي والاجتماعي وتعبير عن ابعاده ومسبباته .

فالحوار الدائري بين (علي سعيد) وبين فتاة لقيى (سبلا) في برلين يتعرض لمشكلة تكاد تبدو هجا عصرية تعاني منه مجتمعنا العربي ، وهو في نظمه لافاق النهضة الاوربية ، وطموحه لاحتواء حورهم ، لراوج بيه وبين معطيات تراثه المريق . « استطيع القول انك عربي .

- اجل انا عربي ، ولكن كيف تعلمت من معرفة

هويتي بهذه السرعة .

— صديقي في براغ أيضا عربي من الأردن .
.. هل أنت أردني ؟

— أنا عراقي .. أفضل القول دائما أنا عربي .

— عرفت منذ أن جلست على الطائرة أنك عربي ،
الطيفة أن اشكالكم متعارفة .. لكن صديقي
الأردني لا يريد العودة إلى وطنه ، يقول : الحياة
صعبة هناك ..

— أستطيع فهمه لكن لا يمكنني التسليم بحقه في
موقعه .. إن بلاده بحاجة إلى خبراته ومعارفه
ويتواصل الحوار مع تدخل شخص ثالث ،
لنتعرض إلى هوم العربي وهوم الأوربي حيث
القيم الأصلية هناك ، والثانية المبنية هنا في أوروبا
ويصل إلى حد افتناع الشاين الأوربيين^(١٧) .

نقد أحمده الروائي — كما هو واضح من سير
الحوار المتنامي — أن يمحى البعده الواحدة طاقه
حية واسعة ، مستمرا كل إبداعها الفكرية
والغنية ، فهو عربي إذن ، وهو لهذا كريم في
عطائه بمختلف أشكاله — عطاه الفكر والتصورات ،
وعطاء البساطة (الواعية) والبناء المحسوس . إنه
ليس (غربيا) يسترف القيم ويهدر الإحاسيس ،
يفتح الوجود الإنساني بمصلحة المادة

ولموضوع ذاته يشعب الحوار القائم بين
(مجدي) و (ضيفه (الدكتور رائد) المائد من باريس)
أبدي أثر الاعمى في المتع المتناهية والمظاهر
السلبية خلال دراسته عبر حوار طويل اتسم
بالحيوية والسهولة مما دفع بالمواقف إلى التطور
باتجاه خلق القيم والامكار الرائده في هذا الحان
ار دالده^(١٨) .

و حوار (خالد) مع (سعاد) افرد هو الآخر
آفاقا عريضة من المعاهيم الاساتية والاكار المتحفره
عراحتيا في مقصود للمقرنات والحمل ، بشكل
حقى معه قدرا كبيرا من التركيز والإيحاء ، أدي
تميز به القاص (خضير عبدالامير) عبر برائسه
التصصي . بشخصية (خالد) ذاتها يتعرف بها
أوحته كلمات (سعاد) المحدودة في تعقيها على
موقعه من الماضي تصورات جديدة على الرغم من
مة مبرداتها .

« — وافقك يا خالد . إن الجيل الجديد

يعنى معتلنا ، لا تذكر عشنا القديم ، انني اعتبره
نتيجة أو افرازا لذلك الواقع الذي لم يكن يشهد
وجودنا إلى أي تطلع حقيقي .

اتنسم خالد لاكتشافه بأن سعاد تمتلك الحب
والروية التي يجب أن تمتلكها كل امرأة وقال : أنا
سعد وفرح لوجودك بيننا^(١٩) .

إن هذا المنحى الفكري من مهمات الحوار
وجد طريقه السليم لدى سائر كتاب الرواية
(الحديثة) مما دفع الرواية في العراق إلى طرق
أماز فكرية أشمل ومدارات غنية أعمق
وارحب^(٢٠) .

ومن هذه الزاوية فقد ظهر الحوار وهو يحمل
سمة فنية أخرى تمثلت بمسألة تنوع موضوعاته
وتشعب أفكاره عبر مضامين مقصودة ، فإذا سلمنا
بأن المؤلف الواحد يحمل أكثر من وجهة نظر
ويستلزم تناوله ، طرق أفاق مختلفة من الأفكار
والموضوعات فرضتها طبيعة النقاش والجسد
وتقلب الفكر على وجوهها المختلفة فإن من البديهي
أن تظهر أعمال هؤلاء الكتاب مشحونة بالأفكار الفنية
والأدب الصائبة ، ماداموا يهدفون إلى تضيق
النوازل المطلوب بين المستويات المتعددة للشخصية
الإنسانية (العربية) ، وهي تحت الخطى لتكوين
شخصيتها الجديدة وهويتها المتميزة ، التي تؤهلها
لإبراز دورها (الفاعل) المتفرد ضمن إطار الجماعة
لخلق الفرد المشرق لها ولجتمعا ، مبررة عن أسواق
الإنسان في كل مكان ، رغم تعدد صور العفسيات
وتنوعها فالحوار الدال بين (عبدالرحمن) و (سمير)
أحمد رؤوف) في (الأشغال والغضب) تناول
موضوعات عدة أربطت بوشائج عضوية امتدت
الحوار عن مواطن التفكير والافتعال ، فصلا عن
السلوط في مناهات الوعظية الملهة ، لتصل بالتالي
إلى حقيقة واحدة تجسدت في تحقيق هدف الكاتب
الرئيسي في تشكيل معالم الصورة الثابتة للإنسان
العربي الحديث ، إذ بدأ الحوار بينهما من منطقة
الصفر حيث يعلن (سمير) هزيمته الكاملة ، في
المهنة والحب وفي الساسة ومحمل العلاقات
والمواقف ويمزوها إلى سوء الحظ ، غير أن
(عبدالرحمن) يحمل معوله ليهدم كل ركائز الخيبة
وصخور العشل والضياع من نفسه مبتدا بتقويم
رؤيته المنحرفة عن تفسير الظواهر ، عندما يدموه
للتواصل مع رفاق الأمن وأكارهم ، مواقفهم ..

اخلاصيتهم .. فهم يأمثلون الغيب .. وينتمل الموضوع الى حال البلد ثم الى تكتة حبريان وابعادها على الروح العربية وما سنؤول اليه من تهارات مشرقة ثم لنبحول الى مستوى جديد من الموضوعات هو اقرب الى الفلسفة ، ذات النفس الرومانسي (١١) . ولتفلسف الدافع ظن (احمد) وجماعة بكن (حسن مصطفى) رومانسي لا يقوى على الصمود والتحمل . لذا فهو لا يصلح لقيادة التنظيم في (بعده) : « - هل تظنني انت الآخر رومانسيا ؟ بوقت بعيد لحظة ثم هتف :

- في اعمالي كل واحد منا اثر للرومانسية . وهذا ليس عيبا . اننا بشر » .

ثم ينتقل الحوار من الخوف الى الفريضة ، ثم العمل الذي يعتبره بديلا عن احتمال السقوط في متاهات القرية ومجاهل الذات (١٢) .

والحوار الطويل الذي سبقت الاشارة اليه بين (مجدي) وقيسه (دكتور رائد) مشاركة ثقبة الضيوف - خرج هو الآخر لمسارب جانبية عما كان يحتلمه الموقف ، اوتشك معه ان لقدسية التراث والوضوح لولا تدارك القاص في لحظاته الأخيرة ، ليميد اليه خيوطه المربضة ويصل به الى هدفه الرئيس متمثلا بتحديد معالم الانسان العربي الاصيل . فقد انتقل موضوع الحوار من الشعر والادب الى طبيعة النظرة الانسانية للواقع من خلال مستوى الاحساس بازمة زميلهم المعتقل (سليم) ، ثم يعود لنبحول الى بعض سمات الحضارة القرية (صدقها وزينها) وما تفرزه من قيم متضاربة ومتداخلة قد تعمل على شياخ الانسان في معمعة الالة .. وهذا ما يقودهم الى موضوع رابع يتفق بالشاعر والاحاسيس (١٣) .

هذا التنوع الخلاق في موضوعات الحوار ومضامينه ، كما طرحته الرواية العراقية ، اتاح للروائي فرصة الوقوف على الواقع (المتفردة) للشخصيات والاداء الحرة المستقلة ، التطبيقية والمترفة ، المستوحات من عمق احساس الفرد بالظروف المادية والموضوعية التي تعينه في واقعه المعاش .. وبذلك فقد حقق هؤلاء الكتاب جانبا حيويا وحضاريا من معالم الشخصية العربية الجديدة منحها القدرة على التفكير والتحليل لجعل قواهر

الحياة ، وبذلك اسهموا في تصحيح النظرة (غسيرة الموضوعية) لبعض علماء الاجتماع والاجناس البشرية

الاوربية ممن اجحفوا بحق العرب عندما اعتبروا العقل العربي ذا مستوى واحد ، تتعامل مع الظواهر من جانبها الحسي فقط .

وبهذا فقد حمل هؤلاء الكتاب من الحصار وسيلة لاطهار خصائص الشخصية (المتفردة) ومرص وجهة نظرنا التميزه ازاء الاحداث والمواقف المحيطة ، وبالتالي فانه يرسم للشخصية نفسها موقفا فاعلا ومؤثرا من مجريات اواقع . ولاشك ان هذا التوضيح لطبيعة تشكيل الابعاد الخاصة للشخصية وتفتيش حركتها الحرة المستقلة في الواقع يكشفها حوارها

المتصل عبر طريقه استخدامهم للفن وتنسيق الافكار ورويا الرؤى ومحالات المواقف الخاصة والعممة . وبالتالي فانه يدل على ردود فعل مبررة للشخصية ، وهو من هذه ابرازة يصل اتصالا وثيقا بالمواقف بصورة معه فيطور المواقف ويكشف طبعه الشخصية - التحدئة وانفاعلة - في آن واحد ، ولهذا فقدر لهما الروائيون الى تجميع اسلوب الحوار وفق مسابحهم ومسبي الشخصية وواقعها الحياتي (١٤) . سوى بعض الاعمال الروائية التي سمعت في مرقى الصوت الواحد . رغم اجتهاد كتابها لاعاد انفسهم المذاتية الطاغية عن دواحي ملحقاتهم الفنية ، كما فعل (محيى المانع) خلال مثاله شخصيتي انيسه وسليم الصابري ، اللذين عبرنا بمتطق واحد ولعه واحدة هي لغة المؤلف غير ان البعض الآخر ممن اسعقهم قدراتهم الفنية واحاسيسهم العاد بحريات الواقع وحموسياته . ثم تنزى بهم اقدامهم عن جادة الواقع المحتمل لنطق الشخصية وموقعها . معوار حسن مصطفى في (المبدون) اظهر بعلاء الصورة الصحيحة لتفرد الراي واستقلالية الموقف ، مسترشدا بتجربته النضالية العريقة . عندما اقترح على رفاهه تكليف البيت الحنازة (بصال) مهمة القيام بعمل المنشورات العادية لسلطة وتسييمها لرؤوف في امينته ، باعتبارها متعاطفة مع المبدون وبخاصة بعد استشهاده احيها على يد السلطة ، من ناحية . وابها بيت موضع شك من قبل سلطات الامن في ايدره

للتعبير عن لسان القاص .

وهذا لا يعني عندهم ان تحدث الشخصية بلقنتها البيئية الخاصة (العامة) بل تصدوا بها ان تعبر عن الواقعية الانسانية قبل الواقعية اللفظية ، باللغة العربية النصحى عندهم تمتلك القدرة على التعبير عن الأفكار والحواس والمشاعر اريحية من اطار الوعي الاجتماعي للشخصيات ، ومهما يكن الامر فان ما تعبرت به لغتهم من خصائص فنية وجمالية تحدثت في وصوحها التام وميلهم في العائلي الى البساطة والليونة والصدق واعتدادها بالنصحى المبسطة بصرف النظر عن الانتماء الطبقي والاجتماعي للشخصيات جعلها قريبة الى نفوس اقراء ، فضلا عن احتراقها لحاجز (المحلة) الى آفاق اللغة (القومية) .

ولعل في الحوار الطويل الذي اداوه القاص بين (سمير احمد رؤوف) وبين (بديرة) المرأة الشعبية الاصلية ، القوي الذي يصير بصدق وععوية عن طبيعة المشاعر النفسية لكلا الشخصيتين عن اربعين من أحلاف السنوات الثقافية والاجتماعية والفنية بينهما ، وهذا ما دفع المواقف الى انطور لتسهم في نمو الأحداث فيها بعد :

« - سمير .. احنا لوالد بعد هذه القصة الطويلة ؟

- ماذا فعل يا بديرة .. انها الظروف الصعبة التي اواجهها ومشاكل الحياة والركض وراء لقمة العيش .

- ولو .. يا سمير .. لا تقل ذلك ، كان يجب ان تسال عنا ..

- حقا .. حقا .. والصبح من سمة الاكرمين ..

- كيف اصبح عنك يا نعيم ؟ وضحكك مازحة .. اجبتها بلطف :

- طبيعة السماح من خلقك .. انا امرفه ..

- انت واحد ممن لا انساهم في حياتي كلها باسمي .. واما كذلك ..

- ولكنك نسيتنا .. اما صاحبك فلم ينسنا ..

.. انت لا تختلف عنه لولا بعض التؤم فيك ..

- بديرة .. عبدالرحمن معتقل الان ..

من ناحية ثانية ، وبذلك استطاع المؤلف ان يمنح هذا ابروف المتفرد للشخصية - على الرغم من انه لم يجد قبولا حسنا بين رفاقه - مبررات نجاحه ابداعية والموضوعية ، مما اكسبه صفة الانسجام بالواقع وابسه رداء الصدق الفني ، دونما سقوط

في لجة الاعتقال والمبالغة ، على الرغم من معارضة الآخرين من رفاق (حسن) ويتم له ما اراد وتنجح المهمة بطلاءه . والحوار الدائر بين (محمد الصبر) ورفاقه الآخرين حول مسألة تركهم للوكر تعاديا لاحمال اكتشافهم من قبل السلطة ، اثر عميقة الايصال ، وحرصه على عدم تقديم ارواحهم للسلطة على طبق من ذهب ، فلم يعودوا يمتلكون التصرف بأرواحهم ماداموا قد نلدروا انفسهم للشعب ، الذي احتارهم ليوم آخر مع العظمة . كانت لمحمد آراؤه العريضة في الكثير من المواقف الحاسمة ، التي تحتاج الى قرار سليم ، لا يمكن تعميمه بغير التنسج بالخبرة والتجربة ، التي لم تكن بعيدة عن وهي (محمد) على الرغم من صغر عمره بالقياس لاهتمام الآخرين (١٧) .

وحوار (سعاد) في (رموز عصرية) هو الاخر جسد بمعنى طبيعة الموقف الواعي والمتفرد للشخصية عندما رفضت دعوة (خالد) للزواج منها عندما التقي بها في أحد شوارع مدينتها رغم تقديمه لكل المبررات ، متنوعة بعرب زواجها ، وغبة منها في صرف اهتمامه بمستقبله الواعد ، غير انها تلتمح به بعد سنوات في اطار العمل لتكشف له عن جبهها وطبيعة الدوافع التي دعته لاتخاذ مثل ذلك الموقف رغم جبهها الجامع له (١٨) . ولأنك بأن الروايات الاخرى قد اشارت الى العديد من مواقف التفرد وسيادة الراي الشخصي (الحر) ، المبني على منطلقات موضوعية ، والذي كان له دوره الفاعل ضمن حركة الأحداث وتطورها الفني في الرواية (١٩) .

ان هذا التفرد في المواقف كما جسده عنصر الحوار كان له فعلة المؤثر في منح الشخصية بعدد انساني الى جانب صدقها الفني . ولعل طبيعة اللغة التي اختارها هؤلاء - بما التسمت به من واقعية تعني بمسبوت تكون الشخصية انساني والمعملي والمطقي - كانت عنصرها له اثره في نجاحهم فيها - بتصوير حقائق الواقع - فهي وسيله

تت عنها آهة وصرخة ،

— ماذا تقول يا سهر ؟ —

ويستمر الحوار بهذا الحريان الطبيعي ، دونما امتعال أو تصنع ليبر يعنى من حقيقة الشاعر الصادقة فضلا من تجسيده الامين للامع المسمى الاجتماعي مستعينا باللغة العصى (المسطه) — كما هو واضح من التراكيب اللغوية فيه — رغم الهوة الواسعة بين المستويين (٢٠) .

والحوار السابق بين (سعد) و (خالد) في رواية (دموع عصريه) ، هو الآخر جاء محتفظا

بسمته الفنية ، ذلك انه جاء مثلاً مع وعى الشخصنة وطروءها الزمانية والمكانية ، فضلا من احساسها الباطن بالنحظة الالية وخاصة بعد لقائهما الثاني على صعيد العمل الوظيفي (٢١) .

لقد استأثر هذا المنحى الفني في اختيار لغة الحوار باهتمام سائر كتاب الرواية (الحديثة) ناولوه رعايهم الخاصة ، كما كان يوفره لهم من فرص مميزة لتحقيق الرؤية الانشائية الشاملة للواقع ، عبر كسبه لعويزات أوجه التطور فيه وعناصر الصراع في حركته المستمرة ، المنظورة وغير المنظورة .

غير أن بعضهم لم تسعفه ادائه التعبيرية لاستخدام لغة الفنية المطلوبة ، عندما انطسق شخصياته بما يتجاوز وعيها الاجتماعي في التفكير وانحصر . نظهرت تردد افكار المؤلف ولغته ، وكأنها بوق ينقل ما أراد المؤلف من دروس ورؤى فلسفية عبر لغة ملتوية ومفردات غريبة اعاقمت سير الحوار وتربط أفكاره . . وهذا ما حدث للكاتب (نجيب المانع) حيث ظهرت شخصية (حارث) في بعض مراحلها وشخصية (سليم) نفسها ، التي ظهرت

وكانها تتحدث بلسان (انبه) بولا اخلاص الاسماء .

وعلى أية حال ، فانه استطاع مشاركة رفاهه في مهمة توظيف الحوار لهجات فنية ، لتعبر عن بيئات مختلفة ، فضلا عن قدرته على تحقيق الذاتي والموضوعي في تبرير حركة الصراع المتنامي بين الاصل والزيغ عبر مناجاته النفس البشرية ،

المتعمدة على الاحساس الباطني الخاصة بالاشياء وبالانسان ، وما يمور في اعماقه — ضمن دائرة النزعة الانسانية الرحبية في اكثر من موقف ، كما لمسنا ذلك في الجزء المقتطع من الحوار الطويل الدائر بين المدعوين في بيت مجدي فخر الدين (٢٢) .

اخرا — ومهما تكن طبيعة الحوار ووظائفه ودلالاته — فإن ما يمكن قوله هو ان الرواية الواقعية (الحديثة) قد وضعت لهذا المنصر مكانة خاصة بين بقية عناصر الرواية ، فقد تأثر — منهم — بشكل مباشر وحاد بالهدف المحوري الذي اجمع عليه هؤلاء ، جتملا بربار دور الفرد (الفاعل) ضمن

اطار الجماعة لخلق ابعاد المشرق له ولمجتمعه ، ممرا — في ذات الوقت — من اشواق الانسان ، في كل مكان رغم ما يواجهه من عقبات ، هادفين الى خلق الانسان العربي الجديد ، الذي يطمح لتحقيق مصالحة القومية (المشروعة) بسمطار المستقبل ، المشيد على ركيز التراث العربي .

بعد كان ذلك ضروريا للاسناد له عن وعي الشخصية وتفردا مساهم في تطوير الاحداث وبعث الحيوية في المواقف المتميزة ، بشكل حقق معه تصورا مكاملا لظواهر الواقع ، معتمدا اشوع في الرؤية والشمول في آفاق التفكير .

الهوامش :

- (١) مجيب الانج : (تماس المدن) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٦ ، ص ٧٦ - ٧٧ .
- (٢) غصير عبدالامير : (رموز عصرية) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٧ ، ص ٩٥ - ٩٦ .
- (٣) عادل عبدالجبار : (عزال حمد السالم) - دار الحرية بغداد : سنة ١٩٧٩ ، ص ٢٢ .
- (٤) ينظر : هشام توفيق الزكابي (المصنوعون) : دار الحرية بغداد سنة ١٩٧٧ ، ص ٧٩ - ٨٠ .
- (٥) ينظر : عبدالامير مهله : (الايام الطويلة) ج١ : دار الحرية : بغداد : سنة ١٩٧٨ ، ص ١٣٧ - ١٣٨ .
د . عدنان رؤوف (يوميات السيد علي سعيد) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٩ ص ١٢٨ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ .
موفق خضر - (الاغتيايل والفضب) : دار الحرية : بغداد سنة ١٩٧٤ : ص ٤٦ ، ٧٩ .
- (٦) ينظر : د . احمد الهواري : (نقد الرواية) : دار المعارف : مصر : سنة ١٩٧٨ : ص ١٩٥ ، ٢٨٥ .
- (٧) رواية (يوميات السيد علي سعيد) : ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- (٨) رواية (تماس المدن) : ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .
- (٩) رواية (رموز عصرية) : ص ٩٧ .
- (١٠) ينظر : رواية (الايام الطويلة) ج٢ ص ١٧٢ - ١٧٥ ، (الاغتيايل والفضب) : ص ٨٥ ، ١٢٩ .
- (١١) المصنوعون : ص ١٤١ - ١٤٢ ، (عزال حمد السالم) : ص ٢٩ ، ٢٩٢ ، ٢٩٥ .
- (١٢) انظر : (الاغتيايل والفضب) : ص ١٢٩ - ١٣٠ .
- (١٣) ينظر : (المصنوعون) : ص ٢٩٦ - ٣٠٠ ، ٣٢٦ .
- (١٤) انظر : (تماس المدن) : ص ٢٧٦ - ٢٩٢ وما بعدها .
- (١٥) ينظر : القسم الاول من الدراسة من لغة الحوار : مجلة القطعة الادبية عدد ٢ شباط دار الجاهل : بغداد سنة ١٩٨٠ ، ص ٢٤ .
- (١٦) (المصنوعون) : ص ١٩٨ - ٢١٠ ، ٢٤٢ - ٢٤٤ .
- (١٧) (الايام الطويلة) ج١ : ص ٢٨ - ٢١ .
- (١٨) ينظر : (بعض ملامح التطور في الرواية العراقية) : باقر جواد مهدي : مجلة القطعة الادبية : عدد ٨ ايار سنة ١٩٧٩ : ص ٢٠ .
- (١٩) (رموز عصرية) : ص ٧٨ - ٧٩ ، ٩٤ - ٩٦ .
- (٢٠) ينظر : (عزال احمد السالم) : ص ٢٥٧ - ٢٥٨ ، (الاغتيايل والفضب) : ص ١٢٧ - ١٢٨ .
- (٢١) (الاغتيايل والفضب) : ص ٧٤ - ٧٧ .
- (٢٢) (رموز عصرية) : ص ٧٨ - ٧٩ ، ٩٥ - ٩٧ .
- (٢٣) انظر (تماس المدن) : ص ٢٦٩ - ٢٩٧ .



ودلالاته في الرواية العراقية

ناصر حواد

إذا كانت الشخصية (الأسبابه في الرواية
أبوابه الحديثة شكل العصر الأكثر فعالية
وأيضا في العناصر الأخرى، فإن عدم ما عبر عنه
الشخصية دونه فربما أو صلبها بالقرء، سواء
قام ذلك المعاري على الإختيار به، فإنها

ولا شك أن عدد النصه ليس به من شخصه
أو من رواة فيه ضمن المعاري شخصه
وعين شخصه كونه، مستند من حلاله على
الشخصية، فإنها ليست شخصية ولا شخصية
شخصية، بل هي شخصية الإحداث، وعدا
عن الشخصية، فإنها ليست شخصية، بل هي
شخصية الشخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي

من جانب من الحوار، فإنها ليست
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي

ولاشك أن كتاب الرواية أبوابه الحديثة
في العراق، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي

لقد أثر هذا الهدف، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي
شخصية، بل هي شخصية، بل هي شخصية، بل هي

من المظاهر اسلمة . بحث يمكن اجمالها في :

- ١ - التميز عن بقدر التخصص وحبوبها .
- ٢ - تنوع موضوع الحوار وتنصب أفكاره .
- ٣ - التميز عن السمة المحلية في عرس الصورة واحتمال البعة .

٤ - المؤلف في استخدام عنصر الحوار الداخلي وتفخمه مع غلب عنصر الوصوح أحيانا واعتزاز الفكر المحورية أحيانا غيرها .

وقد كان للهدف العام - المشترك - الذي حدد رؤية هؤلاء الكتاب دوره الكبير في صبغة الحوار ، إذ جعلوا منه وسيلة لإظهار خصائص شخصية المتعددة (وعرض وجهة نظرها المتميزة آراء الأحداث والمواقف المحيطة ، وبالتالي فإنه يرسم لشخصية نفسها موقفا فاعلا ومؤثرا من مجريات الواقع . ولاشك أن هذا التوضيح بطبيعة الشخصية الخاصة وتحديد دورها الحر المتميز في الواقع يظهرها حوار التخصص ذاتها عن طريقة استخداماتها للغة ويرسب أثره ورايه الرؤية

ومحالات المواقف الخاصة والعامية . فهو يد على ردود فعل مبررة لشخصه . وهو يرى هذه الرواية تقصّل اتصالا وثيقا بالمواقف بصورة مقبلة تطور ابواق وتكشف طبيعة الشخصية - المتحدثة والفاعلة - في آن واحد . وهذا يتطلب من الروائي أن يعمل على تنوع (أسلوب) الحوار وفق ما يحتمله وعي الشخصية وواقعها الحيائي ، وبذلك وحده يمكنها من السير عن نفسها بصدق وأمانة .

٥ (هات في رواية ، القمر والاسوار) لريمي - مثلا - يجسد لنا حوار مع عمه (حميد) صورة واضحة بفرد الرأي واستقلاله فضلا عن تنوعه . ومن ثم أثر ذلك كله في حيوية المواقف ، عندهم عند رأي عمه والآخرين عن مستوى الواقع المعاشي للأسرة . رافعا عودتهم إلى العتامة والانسكدة والتدريج بشمس الفرائع ، مجددا دورهم التاريخي بقوة : « يحرس الناس ، نحطهم يعرفون هذا . نسهم أي سوء الحاة التي يعيشون فيها وإسائها . كل السوء بدأت معلوكها التحررية هكذا » ١٣١٠ . وحوار (محمود) مع رغبه روعة صالح في روايته (البهر والرماد) . قد أظهر . أيضا . الموقف العردي الخاص الذي تباه محمود من دعوه بعض الدجالين والمحمودين في اريف . وقد تحل ذلك في رده العريب على رصبه عندما

سألته عن هوية الرجل الصالح الذي مع زوجته عن اسم مهددا آياه سيفه كما ظهر في مقام الشيخ المنموذ (سيد كاظم) مرد عليها ساخرا :

- اما راير بستان او الحاج سبتي المستطيل .
- انها الكامر ، كيف تكلم عن الصالحين ؟
- انت بلا عقل يا امرأة .. هل تصدقين أن الرجال الصالحين يحملون السيوف ليهددوا الشر المساكين ؟ من قال هذا ؟ لماذا كانوا صالحين إذن ؟ ١٣١١ .

ولا شك بأن الروايات الأخرى قد أشارت إلى الكثير من مواقف انعقد وسيادة آراء الشخص (الحر) ، الذي كان له دوره افعال ضمن حركة الأحداث وبطورها . كما ظهر جليا في الحوار الداخلي (المونولوج) ، الذي أداره القاص (المظني) في أعماق (هاشم) في الظامون ، عن موقفه الخاص المتعدد من ظاهرة الزواج بأبنة العم محاطا بأه المترمت :

« أنت تفهم من زوجتي انه احبك .. لكسي أوكي لك ناني لن اتزوجها .. لن اتزوجها يو اتقلب الدنيا وأجتمع كل الناس .. اما حسبه بنت حامل واما لن اتزوج بدا .. ستعرف بأنك ب سطيع ان تزوجني فمرا .. فأنا لا سطيع ان اتشفي معها .. زهره ابنة عمي .. مثل اختي .. واتزوجها ! لا .. لا سطيع » ١٣١٢ .

مهاشم إذن ، له رأيه الخاص وهو مؤمن به على الرغم من غرائفه ، لأنه نابع عن رؤية إنسانية (حصارية) ، لم تكن مألوفة في بيئته لها مفهومها المتوارث عن تلك الظاهرة . ونسجم موقفه إلى واقع عملي عندما يعتقد عن الزواج متدريا بتروى الحالة المعاشية .

وإذا كنا قد فصلنا الحديث بعض الشيء - عن هذه الخصائص الإيجابية في مهاب الحوار الفني الجديد . فقد هذا من ذلك إلى تأكيد مستوى اهتمام الكتاب بهذه الباحة دون غيرها . سبب أهميتها الكبيرة في إبراز الجانب البني من الصورة المسودة لأنواع الأساني في الريف . ضمن رؤيتهم الخاصة التي تجدد في هدفهم المشترك الذي سمعت الإشارة إليه .

وبهذا فقد ظهر الحوار نتجة من عند آراء الشخصيات وتعددتها ، يجعل سمات اشوع في مصاميه المقصوده ، فاذا سلينا بأن المؤلف الواحد يحيل أكثر من وجهه نظر ، وبمسلم من ثارته طرف آفاق مختلفة من الأفكار والموضوعات فرضها صيغه النقاش والجدل وتعب الفكره على وجوهها المختلفة ، فإن من البديهي أن يظهر اعمال هؤلاء الكتاب مشحونة بالأفكار اعنيه والآراء الصائبة ، ماداموا يهدفون الى تفرير معظم المفاهيم القديمة البسه - طبعه كانت أم عرقية بمعاهيم معاصرة ، تحاول مع هدفهم الفكرى المشترك ، موسلين في ذلك ، الى محاولتهم تفجير واقع عابهم الاساسي الفصح - التميز بالجديه والعمق .

مما تجرد السابق من الحوار ، اندي عرصناه من رويته (انصر والأسوار) عن نفرد (هاتف بموقعه الخاص من الاحوال المتخلطة والواقع المعاشي المتدهور ، يبين بجلاء مدى تشعب الأفكار عن ظاهره واحده ، ه (حميد) يعتقد بانها تعود للقضاء والقدر - ولا مجال لغير القضاة وعدم الاعتراض ، على حين يرى (هاتف) عكس ذلك ، في تحليل دقيق وتبرير حاد ، معتبرا ذلك المظهر لثبته طبعية لواقع الاستغلال الظلمي في الريف والمدينة وهذا ما دفعه لكتابة اشعارات الثائره للسلطة على الحدران خله باثر حفيظه عمه ، في الوقت الذي يحس فيه بان (كامل) لا سفق مع الاثنين ، فله وجهة نظره الخاصه ، اتبعه عن برعته الدينيه الحادة ، اذ يعتقد بان الدافع الحقيقي لذلك الواقع المعاشي المتدهور يتمثل بغياب النظام الاقتصادي السليم ، ممثلا بتماليم الدين الاسلامي الحنيف ، مستطردا الى الحديث عن سيرة الصحابة وجهادهم في سبل الحق والعدالة والمساواه ، مما دفع اياه الى التعميم قائلا : « لقد امتحن الله ايمانهم بولدي ولكن ايمانهم لا يزعزع ، بارك الله فيكاه » .

اما القاص (قاسم خضير) فانه يكشف لنا عن تحول موضوع الحوار الذي ادارته بين (حسبه وامها ، واتحاله من قضيه لآخرى ، ولكن من مطلق الصلة العضوية لحرثيات الفكره

فالعلاحة الاخيره (حسبه عندما احترت امها (بنديه) ، مما لاقته من مصائب لا احلاقة بعد عودتها على يد شعلان لطمت الام حدها ملقيه تمة ذلك على الحظ الذي اضطرهم لعوده الى

منطقتهم بعد معادرتها الى منطق المحره ذات الخيرات ، فبعد أن وصفت شعلان وقومه من أبناء المنطقة بالحقد والحين - وهذا ما دفع ايتها (حسبه) للتعجب معلله تعني تلك المظاهر البلية بين اساء قريبها الى الكل واسطالة ، الساجمة عن عدم الشعور بالمسؤولية ، مما دفع الام لتدعاءهم بالصالح لدى احدي الولايا اصاحبات ، فكانت بذلك سخريه اسف (عيوى) على حين استشار احمر انها الاكثر (شكر) الذي اصر على احد اشار من (شعلان) ، وهت اضطرت الام الى التدخل ، ووجهه التصح له بضرورة الروي وعدم التهور ، مفضة اللجوء الى احد الاشخاص المتعدين في القرية لحل الاشكال وردع العدي ' .

واضح ان الحوار الطويل الذي آثرنا عرض مصوغه بالحوار لما انسم باللهجة العممية - الريفية - الغالية للعموص انه تناول موضوعات متنوعة ولكنها ترتبط جميعا بمائل الية ، اذ عز عن موقف حسبه وامها من اوضاع الاحلامي المتدهور لمجتمع قريتهم ، فاعتقدت الام بأنه ناجم عن القسمة والظلم ، على حين رأت (حسبه) بأنه نتيجة لطبيعة العلاقات الرعاعية المتخلطة ، وهذا ربط بين الواقع الاقتصادي والواقع الاحلامي والظلمي على حين يرفض الجزء الثالث منه الى مسألة الايمان بالظفوس الديية ، عندما شعرت الام بالحر عن اصلاح احوال الاعمصدي ، ولكن بعد ان سمع (شكر) بالحادث ، وسارع لشر ، اتنعل مجرى الحوار الى موضوع رابع ، تجسد في تعدد اوضاع امعاصر من ظاهره (الثار) السبسية ، باعتبارها لا تبذل خلا منطقيا او عادلا ان لم يكن العكس .

ولا شك بأن تنوع الحوار ساعد على تطور المواضيع وبالتالي فقد دفع بحركة الاحداث وتطورها عندما قاد (شكر) الى التحرك نحو اخذ الثار ،

ولكن تحول موقعه وتطوره ذي الى الذهاب الى السيد حابر لاستخدام بعوده الاجتماعي في حل المشكلة .

ولم تقتصر ظاهرة تنوع موضوع الحوار على هاتين الروايتين دون غيرهما فقد ظهر جليسا في روايتي المطبوعتي ' ورواية السع ' ، مع الاختلاف

الأسبق في طريقه الطرح والدول .

وعندما تتناول الرواية الواقع (الحديثة) .
عالم الريف العسيف ، متعرضة لعلاقاته الاقتصادية والاجتماعية . فانها تأسرنا بضرورة سبلنا الى العسر على ذلك العالم البارد والحوار ، غير ان عصر الحوار - يتميز بانه الوسيلة الفنية الدقمة للتعبير عن احساس اشخصية الخيمي بمجريات اوضاع وتحولاته المتغيرة .

فالشخصية الريفية ، بمفهوم هؤلاء الكتاب ، وهذا ما حصل فعلا عندما عبرت شخصياتهم عن دقائق السمة الريفية المحلية ضمن تحليل حركة القرية البوملة كانت هي المحور الاساس الذي ترتبط به كل المظاهر ، السمية والاجتماعية التي تشهدها بيئاتهم الريفية . ومن هنا جاءت اهمية (الحوار) عندهم باعتباره الاداة المبررة من السمات الدقيقة للبيئة وهي تختص بحصانهم الملاحه المتحركة والمفاعلة .

ولم يكن خاف عليهم ما يعامل الاحياء الودعي في الحوار ، من اثر بالغ في القصة المصنوعة للرواية ولدت حيوات الى اختيار الحوار الفاعل المركز في المواقف التبلية الذي يوحى بالطرف والمؤثر في مظاهر بيئتهم المتعددة ، بعيدا عن المحاكاة التمهيدية لواقع .

فالحوار الدائر بين (محمود) و (رضية) في رواية (النهر والرماد) السبع والذي سبق عرفه ، وراينا ضرورة الإشارة اليه لاهميته ، يركز في مضغوه على احدى خصائص البيئة الريفية ، المتمثلة في ظاهرة الشبث الاعمى بالحرافة واسدائيه فضلا عن ان الكاتب استطاع ان يرصد بدقة حركة العربة المستمرة في برع تلك الصورة المتخلطة عندما أكد محمود لرضيه بان الذي بهمة أعانه زوجها عن العمل بالتهديد بالسيف ، كما خدعها الشحوذ هو المستغل (بستان) و (الحاج سني) وليس غيرهما قائلا : « اذا كان هناك من يوسعه حمل ذلك السيف الذي نكلمت عنه ، فهنا رأي سنان والحاج سني » .

وحوار (الشيخ علي) مع الفلاح عبد واحوته و بناء عزمته في قرية أبي هارون كما صوره (الريمي) كان تعبيرا صادقا وعميقا عن عادات العربة وتغلبها المرفية الدقيقة فهو قد عقد

العزم على تزويج ابنة حميد من (هاتف) في المدينة بعد ان منع أساء العم بشير برانه المظقية قائلا :

« انتم تريدون روجه تحيد طحس الحنطة وحب الأعار ووعايه الأنام ولكن (نجي) لا تحيد شيء من هذا فان من يزوجه منكم ستكون كعاله عليه ، والروحة التي ودت لها وتربت وعاشت وعرفت كل شيء عن العربة هي التي تعيدكم .

وهنا قال عبيد : بعد ان احسن من وضع عقاله اشطرى فوق رأسه « اثنا ممت في هذا ، ولكن كيف يفتنهم ؟ وبعد انام فرت العاتقة بمناسبة خطوبه بنيه وهاتف » .

وللقضية ذاتها حدث هاشم نفسه في حوار داخلي ، مخاطبا ابنة عمه بصيغة الاعتذار بعد ان رفض ابرواج منها متحدا تقاليد أسيتة : « لقد راد الله هذا .. وليس يوسعي ان اعمل شيء فاننا ارسى هذا المصير .. اسي احبها يا زهره لان قلبي هو الذي احب هو » .

ويعود المطبي ليصور لنا حاسا من خصائص بيئة حجاز الفلاح عباس في رواية (الاشجار والبرج) قائلا لسامعين عن طهارة التمساون في الريف والتي تبس (العربة) :

« الواحد يصير مع كل الناس احسن له .. بيتون يموت يموتون يموتون .. حميد يقول : كلنا نعاون .. نعاون الآن ؟ من زمان والمعاوسه سننا .. فلت بهم ممتعا عملنا برعي الحيوانات .. » .

والواقع ان الرواية اواقعة (الحديثة) ، قد وفقت كثيرا في نقل البيئة الريفية عبر اساليب الحوار المحتشمة ، وبخاصة النواحي الاجتماعية والنفسية ، ما احوال الطبيعة فانها لم تحفل كثيرا بالطرق لها ، وأغلب الظن ان ذلك يعود لاعتماد الكتاب بأنهم لم يحدوا في التعرض لها ، من فائدة تعود على أعمارهم بالخير ، وهم شرعون لتعربة اوضاع وتعقيد ، عبر منظور انساني معاصر يرفض الاستغلال والجمود ، ويدعو لتأكيد دور الفلاح في حركة التطور التاريخي داخل الريف .

ومن الضروري ونحن ندرس دور الحوار في حيد الكه الريفية ان نعرض لبعض له دالة خطيرة في الكشف عن الكثير من الصور والعزليات

المناورة خلف أسوار اللغة العامية في هذه البيئة . ولهذا السبب لم يظفروا إلى استخدام العامية في الحوار - دون السرد - بهدف تقديم مسورة واعية باعثة تعبير بصدق وإمانة عن الحقائق الكامنة خلف الواقع الخالف بمفردات عامية - ريعه - بها طاقة تعبيرية تميز على الإقاع بالواقع » ونفصح بعق من خصائص شخصياتهم الفلاحية .

غير أن بعضهم بالغ في الإفعال باستخدام العامية ، وخاصة في (الموبولوج) وهذا ما جعل حوارهم بعد الحيوية وانطواء وسرعة الحركة شيعة لصعوبة فهم مقاصدهم الخاصة ، على حين نجح آخرون في استخدامها بما حتى عندما يأتي الموبولوج طويلا . وذلك بسبب تسعة المنتظم لحركة العكس - الحركة - لدى الشخص

فالمطلبي في روايته كان قد استخدم العامية (المصحة) بشكل في (مقبول) في الحوار الخارجي - الدياولوج - على حين استخدم الفصحى (المسطحة) في الحوار الداخلي (المونولوج) . فلهذا لم يطلع كثيرا في استخدام أدائه المتخفية لك . وخاصة في (الأشجار والريح) بسبب أحقادهم في توفير عنصر انلاحم والربط بين حوار الشخصيات وانعزلة المحورية للرواية - وبالتالي بعد اذى ذلك إلى شحوب النص الدرامي داخل الرواية - كما ظهر ذلك جليا في حوار (هاشم) (أداحلي - الطويل) عن علاقته (بهدي) والمائكة و (بلو) عازحا بين الحاضر والماضي العربي واسع عبر صور الارتداد المعنى إلى الرواية ١٢٠٠ ، ولعل القاص (قاسم خضر) كان أكثر هؤلاء استخداما لفرب من المفردات العامية - فهي وإن عبرت عن البيئة تصويرا صادقا وعميقا ، إلا أنها قرصت على الحوار تعلا معتلا ، قد حيوته وإرلاعه . وكان الإحذر به أن يستخدم لغة واضحة في الحوار قريبة من الفصحى ، نغية الأحفاظ للحوار على سمة الفنية ، فالهم أن يكون الحديث ملائما لوعي الشخصية وظروفها الزمانية والمكانية فضلا عن احساسها الباطن بال لحظة الأنة ، وإن لم تستطع الوح به - فنبار الوعي الباطني كليل يترجمه ذلك . غير أن الكاتب لم يع جيدا سر أدائه الفنية في التعبير ، نتيجة لحرمة الشديدي على تمرير رأيه الشخصي على لسان شخصيته ، وإن تجاوزت

الفكرة مستوى وعيها . أو حرحت عنها الفاظ وعبارات لا تصدر عن مثيلاتها في الحياة - إلى الحد الذي جعل القاص يجري على لسان الفلاح الأمي (فرحان) مفردات أقرب إلى الفصحى ، وهو الذي عودنا على سماع لهجته الخنوسة الموعمة في العامية . فقد تحلى ذلك في رد (فرحان) على أبي ثامر الذي حاول إهائته ١٢١٠ .

فالعلاج (فرحان) يستخدم هنا بطلاقة بعض المفردات والعبارة الفصحى ذات القداول السياسي مثل (نضال أحرار) (يعيدون عن انظم والمنصف) (الوفاء والوفاء الجياح) ، (أحذر وأحذر هيرد من قوتهم وسلابتهم لأنهم انقوة العظمى بالعرف) .

وهذه - لاشك - مفردات لقوة فصيحة - غريسة من لغة (فرحان) المعهودة - فتروط القاص في هذا التحلل الفني ، لم يكن مبعثه الجهل بالعامية فهو ابن القرية - ولكنه جاء نتيجة لانصراف ذهن الكاتب إلى دلالة الحوار الفكرية والسياسية - التي تعبر عن رأيه الشخصي - بشكل لم يوفر معه الأداة القلة اللازمة - التي تميزه على التمييز (الذي) أسوازي خف عبارات شخصياته - دونها اضطراب في الاتعال في طبيعة لغتها ومستوى تفكيرها . وقد تأملنا على الاعتماد بأن القاص (قاسم) كان قد عبث العائب الفكري على الجانب الفني عند حديث شخصياته (غير المعجمة) من الواقع السياسية - فظهر امتداد اللغة واقفام الأفكار وأصحا ، في الوقت الذي وفق فيه لتحقيق التوازن المطلوب بين الجانبين عبر حديث العلاج (المعلم) مصور .

ومما يؤكد هذا الاعتماد ، أحادته التعبير عن الواقع ذات الدلالة الاجتماعية مثل العلاقات العاطفية ، التي تشكل عبء المحور الثاني للرواية .

ولما أن برعم بعد ذلك بأن لغة القاص (قاسم خضر) كانت طبيعية (صادقة) عندما حارب على لسان شخصياته في الموضوعات العامة وموضوعات الحب ، على حين جاءت مقنطة مفحمة عندما تناولت الجوانب السياسية وخاصة حديث الشخصيات عبر المعلمة .

أما القاص (الربيعي) و (محمدا شاكر المسبح) - فإنهما أثرا استخدام الفصحى المسطحة في الحوار فظهرت لغة (الرسمي) متميزة بالبساطة والصفاء والتدقيق ، على حين اتسعت لغة (أسبع)

شيء من التسرع ، على الرغم من صدقها وغوثها .
وعسى أنه حال فإن ما تمررت به عنهما من
خصائص فنية وجمالية تجسدت في وصوحهما
النام وميلها إلى السطوة واللينة والصدق ، مع
اعتدادهما بالمصغر المسطحة ، جعلها قريبة إلى
نعوس القراء فضلا عن اخراجها لحاظر (المحلية)
إلى آفاق البعد القومية .

وعلى ما تقدم ، بحق لنا أن نقرر بأن الصورة
في صياغة الحوار الفني الدال المؤثر - لا تكمن في
كونه فصيحاً أو غامباً - بقدر ما يجب أن يراعى فيه
الكتاب قدره اللغة على التعبير الصادق الحي عن
البيئة المحيطة ، وترجمتها الآمنة للمشاعر الداخلية
- التعبير والمعلمة - لشخصياته المحيطة بالشكل
الذي تصل فيه - بسهولة - إلى ذهن القارئ .
وبلغة .

ولعل من الأمور المهمة التي سعت نظر الساجد
وهو يسأل عن الحوار لدى هؤلاء الكتاب أن
اعلمهم قد بالغ في استخدام طريقه (تدر الوعي)
بمختلف صورها سواء كان الحوار مع النفس من
طرف واحد أو حواراً وهما بين أطراف عدة
بحر في ذهن الشخصية ، وهم بذلك إنما
قصودوا إلى توفير الأداء الفني المكسب لمرس
موضوعات رواياتهم ، بالشكل الذي يحقق هدفهم
المشترك - في منح شخصيته العلاجية دوراً مؤثراً

في الأحداث - وفرداً كثر من الحركة الدائمة ضمن
أطار العمل الجماعي ، غير أن البعض منهم قد
أسرف كثيراً في تفخيم دور تلك أنطريقه داخل
الرواية - أي الحد الذي جعله يعرف الفسكرة
(المحورية - ضمن العمل الجماعي - في مناهات
المعالجة الفلسفية والنفسية لشخصياته المتنبطة .
كما فعل (المظلي في (الأشجار والريح) - فهو
يعرض علينا سر أسطانه لنفسية (حمد) -
الذي يستغرق عدة صفحات - عن مشاعره الداخلية
أراء الواقع الجديد - أسفير - بأحداثه وشخصياته
بسلوب يمس منه بالدراسة العلمية - النقية -
المهم : « لا لا تنفي في طريقي ، الرجل يأخذ واحده
واثنين وثلاث وأربع .. أنت نفسك بكيت ..
انتشي من فرحتي وأصبحت متظولاً أمامه .. ذك
.. خبيت فكر .. أكون معه ويكون عيري معي ..
وأهم يسعدوني صاح بوحه : « ما بك خيري ..
هذا ما دائما .. أبعد مالي على السراب .. وعيري

ما عادوا أحداً .. أنا أعجب من هذي الناس .. »
فانفلاح بسبل من فكره إلى أخرى - وهو ساكن
لا يتحرك - وكل ما يفعله هو الاستجابة الذهنية
بصور المواقف والأحداث - فتدفعه إلى التفكير
فيها عبر الارتداد الذهني

دوماً هدف فني يتعكس في بناء حدث جديد له
غلافة بمحور الرواية .

وبذلك ينحرف أحياناً عن جادة الهدف
الرئيسي إلى مسارب جاسية في حوار شخصياته
الداخلي - فطالما تعرفت عبور الموقف انمول -
وانهار العنصر الدرامي في القصة نتيجة للاستمرار
الملل في استبطان وعي الشخصية واستكشاف
مكوناتها الحفية .

وأخيراً فإن ما يصح من هذه الممارسة أن
عنصر الحوار بأثر بشكل مباشر وحاد بالهدف
المحوري لهؤلاء الكتاب - مثلاً بإبراز دور الفلاح
المفرد - ضمن إطار الجماعة - لحماية مصالحه
الحيوية في الريف - فقد كان ذلك ضرورياً للاستدلال
به عن وعي الشخصية وتعردها - فسامع في تصوير
الأحداث بوضوح الحيوي في المواقف المنهجرة -
شكل يحقق به صوراً متكاملة لظواهر الواقع -
متممداً على التسرع في الرؤية والشمول في آفاق
التفكير - وهذا - بدوره - أكد طابع التسرع في
مضامين الحوار ضمن إطار السببية والارتباط
المعجى بالفكرة المحورية للرواية - وقد عبر الحوار
عن السمات الدفينة والمسرورة بلسان الشخصية من
خلال الاختيار الواعي لتوعيه - فجاء دالاً مركزاً
ذا طاقة تعيلية عالية - أوحى بالطرف والمؤثر
من مظاهر مشتهم المتعددة - وقد وقع اختيار البعض
مهم على العامة - المفصحة - بهدف تقديم صورة
واقعية ناطقة تعبر عن الحقائق الكامنة خلف
الوابع الماثوب ، وإن بالغ بعضهم في الإيغال المصلل
إلى خفايا العامة بمعد حوار - لذلك - الحيوي
والطراوة والوضوح ، وبخاصة في الحوار الداخلي -
فقد أسرف البعض منهم في استخدام على امتداد
الرواية دوماً ضرورة فكان أن افرق معه الفكرة
المحورية للرواية في مناهات المعالجة النفسية أسخه
والتملات الذهنية للشخصيات ، فتصخم الإحساس
بها أي الحد الذي أفعد الرواية دورها الأساس
في نقل الواقع (المتحرك) عبر تطور جريئاته
المطورة وغير المطورة .

هوامش :

- (١) نظر : د . سهر اعلماري - محضر محاضرات في نظرية الرواية القاهرة : سنة ١٩٧٢ .
- (٢) عبدالرحمن محمد الرضى : القمر والاسوار - تعداد ١٩٧٦ ص ٢٠٦ - ٢٠٧
- (٣) محمد شاذي السج : القمر والرماد * تعداد : ١٩٧٢ : ص ٨٥ .
- (٤) عبدالرزاق الطلسي : للقاتلون : تعداد : ١٩٦٧ ص ١٠٩ ، ١٦٨ .
- (٥) القمر والاسوار : ٢٠٦ - ٢٠٨
- (٦) هاشم خضير عيسى : الراحلون : تعداد ١٩٧٥ : ص ١٠٩ - ١٠٥ .
- ٧ - عبدالرزاق الطلسي : الاسرار والريح . تعداد ١٩٧١ : ص ١٧٥ ، ١٨٢ ، الطامون : ص ٢٦ .
- (٨) القمر والرماد : ص ٥٩ - ٦١
- (٩) المصدر السابق ص ٨٠ - ٨٦
- (١٠) القمر والاسوار : ص ٢٠٦ ، ٢٢
- (١١) الطامون : ص ٢٠٢
- (١٢) الاسرار والريح : ص ١٦٨
- (١٣) المصدر السابق ص ١٥٧ - ١٦١
- (١٤) نظر : الراحلون : ص ١٢٢ - ٢٣
- ٨ - الاسرار والريح : ص ١٨٢ - ١٩١

.. نداء الى نقاب النصوص المسرحية الشباب

مسابقة النص المسرحي

تدعو مجلة الطليعة الأدبية الكتاب الشباب الى الانسجام بكتابة نصوص مسرحية ملتزمة ، على ان لا يزيد عدد صفحات النص الواحد عن ثلاثين صفحة ولا يقل عن خمس عشرة صفحة ، وتستعلن تفصيلات مسابقة في اعدادنا القادمة ، وسنراكم





۲۔ مئی غنمی لہار کے

▲

بل يشجع كثيرا من أعضائه القدامى ، ممن يؤمنون
شأن المقد الحديث بخلق واستمر للنكسل ؛ زاعمين
أن نقد العربي القديم - كالأدب العربي القديم -
يجب أن يكتب بنفسه ، وأن له قدرته ، وأنه لم
يكن يصمد في حوزة ٠٠٠ وما إلى ذلك من عبارات
هي في نفسها حاية على الأدب والنقد معا ، وأسرى
لإستاذن المفضال حوارا بين أحدهم وتلميذ من
تلامذته ، حي قال له تلميذ : لم لا تدرس لنا
أبواب لحدثه بعد الشعر والقصة والمسرحية ،
وهي المدير لجمالية السائدة في هذا الحديث ،
استجابة لدواعي الحديث الحتمية التي تحققت فعلا
في أدبنا الحديث ؟ أتدري أيها الأستاذ المفضل ماذا
كان حواره على سؤال التلميذ ؟ لقد أجابه أن المسرحية
أو القصة إما شعر وإما نثر ، ولذا كتابا قدامه
وأحد الكتابين مسبوقة لقدامه - في نقد الشعر بعد
النثر ، قدامه بعد نقد القصة ثم حده ٠٠٠
نسر ٠٠٠ ، حسنا أن تدرس قدامه ٠٠٠ ويل
يرعى أساليب الفاضل عن مثل هذا الرعم ؟ ألا
يعرف أنه باطلاقة يقول في نص السابق الفنى
أوردناه يقدم - راضيا أو كما حال - هذا ذلك ؟
اختصر ؟

ولا أدري مبلغ حاسة الأسيد للجميل الملاحظ :
النقد العربي القديمين ، ولكن لا تصور تحول
يوافقه أحد على أن التصوير - رادف للنسب -
الاستعارة ، على أن يعاد العرب لقدمى لم يقصوا
إلى شيء من مفهوم الصور في معانيها الحديث ، ولم
يدو في حدهم شيء منها .

ولم نشاهد القالب الشعري القديم مع القالب
الحديث في الوزن ، أو الإيقاع دون الوزن ، هو الذي
توقع في النسب في معنى التحديد والصور لشعرية
وعنها كما هي مفهومة في المقد الحديث .

وعلى الرغم من أن دعوت التجديد الرشيد قد
بدأت في نقد الحديث بالشعر دون الاحساس الأدبية
الأخرى ، كالقصة والمسرحية مثلا وعلى الرغم من
أن هذا البدء أمر طبعى ؛ لأن التحديد في حسن
أدب لدينا منه تراث ضخم مستأثر بالأدب القديم
نأبى أرعم أن سلطان ذلك التراث نفسه كانت له
آثار معوقة في السير بالحدود قداما إلى الإمام في
محال لشعر المعاني الحديث ، كما حدث ذلك في

القصة والمسرحية اللتين شأنا كلتاهما في أدبنا
سنة جديدة دون مراث سابق . وقد تغلب جمهور
القرء كما تغلب الكتاب ولتقاد نواحي لتحديد
فيهما في يسر ، ودون إباء ؛ لاسا تأثرا فيهما رأسا
بالأدب الغربية منذ نشأتها .

وقد تكون هناك أسباب أخرى لمقاومة التجديد
مقاومة شديدة هي الشعر دون القصة والمسرحية ،
ولكنها - فيما أعتقد - أسباب ثانوية جدا ، وأمثل
لهذه الأسباب بأن شخصيات لقصة والمسرحية ،
وما يساق تما لبياناتها من أحداث . قد تخيل لكثير
من المشاهدين أنه هم ما يشهد منها أو يقرأ ، على
الرغم من غموض المعنى العام والاختلاف عيه إذا أردنا
الوقوف على حقيقة الموقف لم كثير من المسرحيات أو
القصص الحديثة ، حتى ليجتنب النقاد أنفسهم في
تحليل ما يريد المؤلف في أعاد قصته أو مسرحيته
من الحساب الاجتماعي أو النفسى . ولم لا تكون
هذا كذلك في الشعر المعاصر في مفهومه الحديث ؟
نفس ٠٠٠ - جديدة بعد فهمه إلا في ضوء
تسبب حده كالمسرحيات ذات الطابع الفلسفى
بالإحساس كوما أكرها . وكذلك المسرحيات الرمزية
التي كسعى مسرحيات ابنسن ، حتى يختلف
كثير النقاد في فهمها . وقد ترجم كثير من هذه
أدب ٠٠٠ تأثرا به فعلا في نجاحا المسرحى .

قد تصور ساع جاس لي منصفه شعريه
جميع خصائصه إلى أنه ٠٠٠ ، كما عا استصدد
مشكلة لرحمة فيدأ أمر آخر يحصل عما نحن
فيه كن الاختلاف . فأسأله الآن هي هل في تراثنا
اسعري ، هذه ما تكفي عن ورود مسائل الآداب
اعامة حتى يثار مداعمة دة لتصور
وفي الطرق الجمالية التي أسفرت عنها علوم العمال
في العالم كله كى نستطيع بها أن تعمق في تصوير
الانعاد النفسية از مسائل الذات ، أو مسائل
اجتمع من خلال ابوحدن الاجتماعي ؟

إن الأسيد اعقاد حين دعا إلى العدول عن ملاحظه
أطوار المحسة في الاستعارة والتشبيه . قد زلزل
لأساس العام لعلم أسيان العربي القديم كله ، تأمل
قوله : « إذا كان كذلك من التشبيه أن تذكر شيئا
أحمر . ثم تذكر شئين أو أشياء مثله في الأحمر
فما زدت أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء بدل شيء
واحد ، ولكن التشبيه أن تطرح في زججان سامعك

لغة عرائس البحر

عبدالفتاح كيليطو*



هذا، لكن اصنعوا خطابكم الخاص، فخطابكم تملكونه وحدكم، يملكه كل واحد منكم، إن الصراع الحقيقي ليس بين اللغات ولكنه صراع بين الخطابات، إنني لا أهتم كثيرا بلغة الكاتب بقدر ما أهتم بخطابه.

يمكن للوبائية اللسانية أن تتسبب في الاضطراب، لكن تأثيراتها تكون هينة. أما الوبائية الخطابية فهي على كل حال مضرّة، ويجب أن تصونوا أنفسكم منها بعلاج مثلي (معالجة الداء بالداء). لا ينبغي أن نرفض خطاب الآخر وأن نصم أذاننا في وجه ندائه. فبالعكس، ينبغي الإنصات إليه بتعاطف وبانتماسة حذرة. لكن لا ينبغي المسقوط في الفخ الذي ينصبه: فخطابه النرج سيبحث عن كيفية إيقاعكم في الفخ، فعندما أتكلّم بخطاب الغير، فإنني أتكلّمه في شكل معارضة. المعارضة (ليست المحاكاة الساخرة) هي جنس مختلط ممارس للحلم والمسافة، فبين الغينة والأخرى، تنزلق في عرضة بعض الخطابات القرية؛ سأخذها، ولكن ينبغي أن أوقعها عند حذورها.

إن اللغة وبائية، فهي تنتقل من فرد إلى آخر من جماعة إلى أخرى، من جيل إلى آخر. ههنا المبدئي طبيعية أو شبه طبيعية؛ إنها في غالب الأحيان تعيش في المدح؛ إنني لا أعرف أحدا يكره التحدث بلغة أبوية (أقول اللغة وليس الخطاب).

وباء اللغة، وباء اللغات. في البدء لم يكن التنقل المتوحش للغات شيئا قبيحا. فكيف ستصبح الأرض إذا تكلم الناس في يوم ما لغة واحدة؟ إنني من سلالة بابل، وتبادل الأقنعة لا يخفني.

إننا نعرف أن اللغة قدر، اللغات قدر، والخطاب هو فعل الحرية، فكيفما تكون اللغة التي تتحدثون، احرصوا جيدا على اختيار الخطاب الذي تأخذون به. تكلّموا لغة آباءكم، لغة جيرانكم (إنكم لن تستطعوا فعل شيء غير

* ترجم هذا النص عن كتاب L'imaginaire de L'autre لعبدالفتاح كيليطو وقد قام بالترجمة الباحث المغربي محمد أيت لمميم الذي سبق أن ترجم له «قصائد» مقال «الكاتب الغريب» الذي نشر في العدد قبل السابق (ربيع ١٩٩٤).

الماضي. إن الحكاية لا تقول ما جرى له لما تبين له أنه مخطئ، ولا حتى أنه رعى التحول الواقع في العالم.

إن «استحضار سليمان أثار يعمق الخليفة» لقد أمر بإحضار القمقم الذي يوجد فيه الجنى.

في نهاية الحكاية، وبعد بحث طويل، جرى له بالى عشر قمقما نحاسيا:

«فتحها [...] واحدا تلو الآخر وفي كل مرة يخرج منها دخان شديد الكثافة يتحول إلى شيطان مخيف، يرتدى تحت قدمى الخليفة ويصيح: أصلب المغفرة من الله ومنك يا مولاي سليمان، ثم يختفى محترقا المسقف، والحاضرون مدهشون».

نلاحظ أن هناك سوء تفاهم والتباساً؛ فالجنى يعتقد أن إطلاق سراحه ليس من طرف الخليفة عبدالملك، ولكن من طرف سليمان. إنه ذهب دون أن يهتم أحد بإخراجه من وهمه. وهنا توجد «موضوعة» Theme تتواتر بكثرة في القصة كما سنرى؛ إنها لازدواجية الزمنية، تجاور زمتين يفصل بينهما ثمانية عشر قرناً. اللقاء غير المنتظر لثلاثين؛ خاصة اللاتماثل الأساسى: المعرفة من جهة، واللامعرفة من جهة أخرى. إن الخليفة يصبط الزمن، بالمعنى الذى يفرق فيه بين الماضي والحاضر. أما بالنسبة إلى الجنى، فليست لديه أية فكرة عن المدة الزمنية التى قضّاها فى قمقمه؛ فهو لا يعرف سوى بعد واحد للزمن، ليس الماضي وليس الحاضر.

إن البحث عن القماقم النحاسية تم بواسطة ثلاثة رجال: الطالب رسول الخليفة، وموسى بن نصير حاكم الأندلس، والشيخ عبدالصمد؛ شيخ كبير مر من جميع الأمكنة المأهولة فى الأرض. وهو الآن، يقضى أيام شيخوخته فى تسجيل معارفه المكتسبة، من حياة سفر

الاختلاف الذى لا يمكن معالجته! تعبير مطمئن، يجب التفكير فيه، يتبقى الآن أن نجرب دراسته. إن جوهر التفكير فى المتعلم معالجته هو حبس التفكير؛ أن يجعل من التفكير سراباً يراجع كلما اقتربنا منه. الاختلاف لا يمالج، إنه للرد لا يقبل أية معالجة، ولا أية جدولة للعلاج؛ بل هو تفكير الدين الذى يتبقى تسويته فى كل لحظة، ولا يتم ذلك إلا بدين آخر، دين يمحو آخر، لكن المديونية لا تنمحى، وهذا لا يعنى أن المديونية تنقر هي نفسها.

إن التفكير فى الاختلاف الذى لا يمكن معالجته (difference in-trait) يعنى التفكير فى سلب الخص (in-trait)، سلب الأثر، التفكير فى انعدام الأثر: إن الأثر المحصى، مع كل هذا، هو علامة فائتة. فإذا كنت على علم بوجود أثر فى مكان ما، فأنتى لست فى حقل الاختلاف الذى لا يمكن معالجته.

إن النص العربى القائم بين يدي يدرج فصلاً لا يوجد فى طبعة «ماردروس»؛ حيث يتعلّق الأمر بحكاية للمسافر الذى رمته العاصفة فى ساحل مجهول، والذى استقبل من قبل رجال متوحشين يعيشون على الفئس والصيد البحرى. وهم يسكعون بجانب الشاطئ شاهد مفرقوا السفن أحد المتوحشين يخرج من شبكه قمقما مفتوحاً، وترك جنياً يفر منه، طار فى الهواء صارحاً: «إنى تبت يا نبى الله». الصياد لم يظهر خوفاً ولا دهشة، فالقمقام تمثل مشهداً يوبى بالنسبة إليه وإلى أفراد عشيرته.

إن العفريت مسجون داخل القمقم إلى الأبد (سليمان له السيطرة على الإنسان والحيوان والجن). والقرون تمر، ولكن العفريت لا يدري، داخل قمقمه، أنه فقد مفهوم الزمن؛ فهو يبادر بإعلان توبته بمجرد أن يطبق الصياد سراحه لأنه يعتقد أن سليمان لا يزال حياً. داخل القمقم الجنى ثابت فى ماضيه فى لحظة من

من بروتاجوراس أن يضع له برهانا، وأجابه هذا الأخير بقوله:

«لا أرفض لك طلباء سقراط، لكن أريد في شكل أسطورة أم على هيئة خطاب تفسيري»^(١).

لكي نستحضر الاختلاف الذي لا يمكن معالجته، لا أرى حلاً أفضل من حكاية قصة؛ قصة جميلة مدمت لا أخترعها، إنني أستعيرها من (ألف ليلة وليلة). إن الحكايات الجميلة هي التي حكيت من قبل.

«قصة مذهشة لمدينة النحاس»^(٢)، هكذا العنوان، معلني وخارق، ماذا تخفي هذه القصة؟ إنها تخفي البحث عن قصة أخرى. ينبغي أن أثبت هنا أن كلمة «قصة» بالعربية، التي تعني حكاية، قريبة من الفعل «قص» الذي يعني «السير وراء الشخص خطوة خطوة» و«تبع الأثر». إن شهراد لا تدعي أبداً أنها مخترعة القصة أو القصص التي تخفي. إنها تكفي فقط بروايتها، بنقلها، بقولها، فالقصة ليس لها من أصل سوى أثر الذاكرة، لن نعرف أبداً من أين استعارته (السؤال لا يطرح في «ألف ليلة وليلة»).

في أحد الأيام كان الخليفة الأموي عبدالملك يحدث كبار بملكته، وكان الحديث يدور حول «القمامة النحاسية القديمة التي تحتوي على دخان أسود غريب يتخذ شكل عفريت».

وبما أن الخليفة كان يشكك في حقيقة أشياء مؤكدة، قال له أحد الحاضرين، وهو انصالب:

«بالفعل يا أمير المؤمنين هذه القمامة النحاسية ليست إلا تلك التي سحنت فيها في العصور القديمة، العقارب العاصية لأوامر سليمان، والتي ألقيت في قعر البحر الجائر في أقصى المغرب، في أفريقيا الغربية،

متواصلة، بعناية للعصور الآتية. هذا الشيخ متعدد اللغات، فهو يعرف الإغريقية والعربية والعبرية والحشية والهندية والسواحلية، وقد استدعى لأنه الوحيد الذي يعرف مكان الجبل القريب من البحر، الذي يحتوي على قمامات النحاس. إن هذا الشيخ لم يزر أبداً هذا الجبل، لكنه يعرف ويعرف. عن طريق الرواية والسماح - البحر البعيد، الذي يحتاج إلى سنتين للوصول إليه وستين للرجوع منه.

يجب على أن أفكر في الآخر، الآخر المطلق، هذا الأخير ينبغي أن يكون عتيقاً، وأن لا تتمكن من استرداده، إنني أعرف مسبقاً أنني لا أنتظر منه شيئاً، إلا تأكيد مغايته وغرابته. إن الغربة لا علاقة لها بالمعجب الذي نتقل عبره خلال زمن طويل جداً أو أقل، ونستهي بمصادفته بارتياح للعود إلى المألوف، إلى الأسرة، إلى الألفة إن «أوليس» و«سبداه» يعتبران مسافرين فقيرين ما وثقت الغربة تنحزهما، إنهما لم يمسسا الغربة إلا بصورة عرضية، فالغربة المصقلة تقصى إمكان العودة. هناك في مدخل الجحيم لدى Dante جملة رائعة.

«اتركوا كل أمل أيها الداخلون»

أي أمل يجب التخلي عنه؟ إنه العودة؛ الجحيم هو مكان اللارجوع، مكان الجنون الخالص، لا يمكن أن تتفاوض مع المجنون، لا يمكن أن تلين جانبه، فالجنون الخالص يرفض المعالجة؛ إذ ليس هو هو. أو، بتعبير آخر، إنه شخص آخر يسكنه الشيطان العتيق، يملكه بالمعنى الحرفي. أصل الآن إلى الاختلاف الأكثر تعذراً على المعالجة: إنه الموت، الموت العتيق في قمته. إن سقراط اختار موته لأنه لا يريد أن يتفاوض مع الأتينيين، لقد ألزم نفسه المعالجة بالسقم، إنه لا يريد التفاوض مع الحياة، لقد كان لدى سقراط ضعف، لأنه تفاوض مع الموت، ولقد تفاوض أيضاً مع الحكى، لقد طلب في يوم من الأيام

حرفاته بالخطا الذى جعله مذنباً فى حق سليمان، والذى استحق عليه هذا العقاب الشديد. صدره ورأسه ظاهران، فى الهواء، لكنهما فى العمق خاضعان لجزئه الأسفل، الأعلى والأسفل، النور والظلمة، الحركة والثبات. إن المسافرين استمعوا لقصته ثم أسرعوا وتركوه فى مصيره المأساوى.

نقد عشى المسافرون أن يتحرر الجنى من سلاسله، من نصفه المدفون، ويجرهم معه (لكن أين وفى أى زمان؟). إنهم يخشون كذلك أن يطلب منهم أن يساعدوه على الخلاص. وهذه الفكرة وحدها تجعلهم قلقين، فهل يمكن أن نرفض إعانة كائن يعانى؟ إن تحرير جنى يعنى تحرير قوى اللا شعور المنسية؛ إنه شكل آخر لمشاعر معانجته: اللا شعور يقبل التسوية، يقبل التفاوض مع الشعور، لكن بشرط أن يعود هذا الأخير إلى الورا، أيضاً أمام الجنى. أليس هناك سوى طريق واحد ممكن، تفاوض واحد ممكن؟ هو التراجع.

فهما بعد، وصل المسافرون إلى المدينة التى تهب الحكاية عواصفها: المدينة ذات الأسوار النحاسية، على أحد الأبواب نقشت صورة بارزة لفارس من ذهب ساعده ممتد ويده مفتوحة، وعلى راحة يده نقشت بعض الحروف الإيونية Ionieu التى فكها وترجمها الشيخ عبدالصمد بما يلى: «أفرك اثنتى عشرة مرة المسمار الذى يوجد فى سرتى»^(٦).

فى الفكرة الثانية عشرة فتح الباب ورأى المسافرون حراساً أحدهم كان قائماً وفى يده اسنمار والسيف المسلول والآخر جالس أو منبطحون. توجه إليهم عبدالصمد بكل اللغات التى يعرف، لكن لم يلق جواباً وقم بكل إشارات التحية المتداولة عند شعوب كل الأصقاع التى مر بها، لكن لا أحد من الحراس تحرك وكل واحدبقى ثابتاً فى الحالة نفسها كما فى البداية. إن الإحساس بزمان معلق يحلده دائماً عندما يكشف المكتشفون مدينة يكون سكانها «متوقفون فى إشاراتهم

والدخان يخرج منها هو الأرواح المتبحرة للشياطين الذين لا يفتأون يأخذون شكلهم العجيب عندما يخرجون إلى الهواء»^(٣).

ففى دمشق بالشرق يقيم الخليفة، وفى هذه المدينة جئى له بالمعاقم وفيها فتحت. لكن أين نقب عنها؟ نقب عنها بالمغرب بلد الشمس الغاربة، إن البحث تبع مسيرة الشمس من أفق الولادة إلى أفق الموت، وراء المغرب ليس هناك سوى الظلام... المغرب لا يمكن فقط غروب الشمس ولكن أيضاً الغاربة... فالجزر (غ - ر - ب) يوجد فى قلب أفول الشمس (مغرب)، وفى العجيب والخابى (غاربة). بعبارة أخرى، بلد حيث تموت فيه الشمس، بلد ينتج أشياء غريبة وسحرية.

إن مكان البث ليس محدداً بدقة، يعرف أن جوهر الجغرافية المجابية هو رفض تحديد المكان. إن البلد العجيب الخالص هو الذى لا يصمن الرجوع؛ يمكن أن نصل إليه، لكن يجب أن نفقد الأمل فى العثور على أثر الطريق المعبور، ندخل فى عالم العرابية. إن المسافرين يقرأون عبارة بالإغريقية تذكرنا بهيت Dante المذكور أعلاه: «أليها المسافرون الشجعان الذين استطاعوا الوصول إلى الأراضى المتنوعة الآن لا تستطيعون الرجوع القهقرى». كل ما تذكره الحكاية هو نقطة الانطلاق التى هى الأندلس، وأن البحث دام سنوات، وأن هناك قطراً واسعاً ينبئ اجتيازه وأرضاً مسكونة بالجن لم نطأها أقدام بشر.

فى الطريق التقى المسافرون بجنى، ليس جنياً مسجوناً فى القمقم لكنه جنى مربوط بأحد الأعمدة، ولا يظهر فوق الأرض سوى نصفه الأعلى، ورغم كل محاولات، لم يستطع أن يكسر سلاسله أو أن يخرج نصفه الأسفل، بالرغم من أن له أربع أياد يمكنه الاعتماد عليها ليتخلص من عقابه. وله جناحان يمكنه من الطيران، لكنه مأسور تماماً. ما يمكن أن يفعله هو

وحركاتهم بمجرد أن شاهدتهم أحد من الناس، ويقولون إنهم لا ينتظرون سوى انصراف الغرباء لكي يعودوا إلى مشاغلهم المعتادة^(٧). في كل ناحية كتابات بالإغريقية تحدث عن غرور الأنساء وزوال الحياة البشرية.

كل سكان المدينة النحاسية مسحورون، تشعر بأنهم نائمون، في حين هم ميتون، ليس بينهم واحد عاش ليحكى قصتهم، غير أنهم فوضوا للكتابة تخليد ذكرى المجاعة التي أفتتهم، لا يستطيعون الكلام لكنهم كتبوا. الكتابة مرتبطة في جزء منها بالسحر. الغياب يعتبر حضوراً والموت يتخذ شكل الحياة.

بعد أن زار المسافرون هذه المدينة التي تشبه قممها نحاسياً مدحشاء تابعوا بحثهم فوصلوا إلى ساحل، حيث تعيش مجموعة من الرجال السود يشتغلون بتجفيف شباك صيدهم، فسألوهم عن قماقم سليمان، ثم تلقوا منهم (بالعربية) الجواب التالي: «أينما يتعلق بالقماقم التي تختوى على العفاريات، لأشئ أسهل من أن نعطيه لكم ما دام لدينا فائض، إنها عدتنا في الطبخ، يمكن أن تزودكم بها متى شئتم». فتنتهى البحث ونهاية القصة وصلت بالبداية، والحلقة أفلت.

لم يبق سوى تتبع مسيرة الشمس في الجانب المماكس، فالرجال السود أهدوا إلى ضيوفهم، بالإضافة

للقماقم، بتين من بنات البحر، أى عروستين من عرائس البحر.

ولهما وجه كالقمر ونهدان رالمان، مدرران ومبتنان مثل حجر البحر الأملس، لكنهما يفترقان، بدءاً من السرة، لبدانة هي وقف على بنات البشر، وعوضت بجسد الحوت حيث محرران مؤخرتيهما يميناً وشمالاً كما تفعل النساء عندما ينتسهن إلى أننا نراقب مشيتهن».

إن الحكاية لا تقول ما يفعل رجال الساحل البعيد بعرائس البحر التي يصطادون، في حين تحدثت عن فعلهم بالقماقم النحاسية. ما اللفة التي تحدثت بها عرائس البحر؟ في نهاية الحكاية، الاثنا عشر عفريتاً الذين أطلق سراحهم للخليفة اخترقوا السقف. لم يبق شيء من عالم العفريات سوى عروستي البحر، لكنهما ما لبثتا أن «ماتا بالهرال والحرارة»، إنهما تبخرتا بالطريقة نفسها التي تبخرت بها العفاريات، معهما ينمحي كل أثر للـ «هناك»، للعالم الآخر. فبالنسبة إلى مجموعة من القراء، العفريات هو الندم الأبدى، وعروس البحر هي الحرة الأبدية.

الموامش

- (١) رونا جراس، نظر Heinrich H. Wehrich البيات السردية للأسطورة، poétique، 1970، ص ٢٥.
- (٢) ألف ليلة وليلة. ترجمة: مارغروس. Coll. Bouquins Mardrus. الجزء الأول، ص ٧٨١ - ٧٩٦.
- (٣) طيمة مرقوس تختلف في نقاط عدة عن النص العربي كما نقرأ في طبعات متتالية، وأحياناً أعدل بعض ترجمة Mardrus.
- (٤) لن يكون من غايّة القول ذكر رأي Schelling «كم هم قلائل لو كثر الذين يعرفون معنى حقياً! فالإنسان الذي لا يستطيع أن يفهم ما فيه لا معنى له، أو بعبارة أخرى لا ينجح أبداً في العظم منه. إنه يعيش باستمراره (هذا الرأي استشهد به Hans Robert Jauss في كتابه Pour une esthétique de la réception 1963 (من أجل علم جمال الطلي)، Gallimard 1978 p. 163.
- (٥) لا أحد من شخصيات الحكايات يمكن اعتباره بطلاً للبحث. ليس هنا سوى وظائف، العظيمة ورسول الخليفة والقيم على الرحلة والرجل. البطل منا جميعاً. جماعة تواجه جماعات أخرى.
- (٦) هذه القصة تشتمل على سمات عدة قراها من حكايات الخيال العلمي.
- (٧) هؤلاء الرجال اندمجت من رؤيتهم المسافرين لم ساكروهم هذا السؤال: «هل لستم بشر أم شياطين؟» إنها دائماً تعتبر شيطانية بالنسبة إلى شخص آخر. نلاحظ أيضاً أن التقنية البدائية لهؤلاء الرجال تقابهم بماكنى المدينة المروية التي يتولون على إنسان إلى وعلى الآلات متعة الصنع.

مقالات

لم يسرق مرجليوث، ولكل منهما رأي مختلف في الشعر الجاهلي رد الاعتبار لطله حسين بعد 37 عاماً

بقلم: هويدا صالح*

بعد سبعة وثلاثين عاماً على رحيل عميد الأدب العربي طه حسين، ومركزته الفكرية الخالدة حول الشعر الجاهلي، يقدم لنا الباحث المصري سامح كريمة في كتابه "الحديد في الشعر الجاهلي، مرة طه حسين الناصمة"، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية الذي يقدم فيه دراسة وتحليلاً لكتاب عميد الأدب العربي بعد "في الشعر الجاهلي"

يهدي المؤلف كتابه إلى "عميد الأدب العربي المظلوم حياً وميتاً وإلى الدين يهاجمونه ويحاولون الخروج من هبائته حسن لن مرقوها".

وقد ألف طه حسين على عام 1926 كتابه "الشعر لنجدل في الشعر الجاهلي" وعمل فيه بهدأ لشك الديكارتية، وخضع في استنتاجاته وتحليلاته إلى أن الشعر الجاهلي معول، وأنه كتب بعد الإسلام ونسب لشعراء لجاهليين، فتصدى له العديد من علماء الفلسفة و اللغة ومنهم: مصطفى صادق الرافعي والخضر حسين ومحمد لطفي جمعة والشيخ محمد لخضري وغيرهم، كما قاصوا عدد من علماء لأزهر إلا أن المحكمة برأته لعدم ثبوت أن رأيه قصد به الإساءة المتعمدة لدين أو لثقافة. فعدل اسم كتابه إلى "في الأدب الجاهلي" وحذف منه المقاطع الأربعة التي أخذت عليه.

دعا طه حسين إلى نهضة أدبية، وعمل على الكتابة بأسلوب سهل واضح مع المحافظة على مفردات اللغة وقواعدها، ولقد أثارت رؤية الجدل بين مفكري عصره ما بين مؤيد ومعارض، كما وجهت له العديد من الاتهامات، ولم يبال طه بهذه الثورة ولا بهذه المعارضات القوية التي تعرض لها، ولكن ستمر في دعوته لتجديد و لتحديث، فقام بتقديم العديد من الآراء التي تميزت بالجرأة الشديدة، وقد أثار كتاب في الشعر الجاهلي ضجة كبيرة حال ظهوره، والكثير من الآراء المعارضة، وهو الأمر

* نافذة من مصر.

الذي توضع طه حسين، وكان يعنى جيداً ما سوف يحدثه مما قاله في بداية كتابه:

هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربي جديد لم يألفه الناس عندنا من قبل، وأكاد أثق بأن فريقاً منهم سيقونه ساحطين عليه، ويأمن فريقاً آخر سيزورون عنه ازورار، ولكني على مسخط أولئك و زورر هؤلاء أريد أن أذيع هذا البحث أو بمباراة أصبح أريد أن أقيده فقد أذعته قبل اليوم حين تحدثت به إلى طلابي في الجامعة.

ولقد قنعت بنتائج هذا البحث قناعاتاً ما أعرف أنني شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي، وهذا الاقتناع القوي هو الذي جعلني على تقبيل هذا البحث وشكره في هذه الفصول غير حامل بمسخط الساخط ولا مكترث بازورار المزور. وأنا مطمئن إلى أن هذا البحث وإن اسخط قوماً وشق على آخرين، سيَرْضِي هذه الطائفة لقليلة من المستيرين الذين هم في حقيقة الأمر عدة المستقبل وقوام النهضة الحديثة، وزخر لأدب الجديد، زعم معارضوه أنه سرق فكرة لكتاب من المستشرق البريطاني صمويل مرجيوت

الذي نشر بحثاً بالإنجليزية عنو له (نشأة الشعر الجاهلي) عام ١٩٢٥، ولكن مرجيوت برأ طه حسين في مقال نشر عام ١٩٢٧ وشهد له بأنه "استطاع بمهارة فائقة أن يرصد لسوء المحتملة

لتعريف لشعر في العصور الإسلامية ونسبته إلى شعراء جاهليين يعتبرهم هو بحق شعراء من صنع الخيال، ثم شهد مرجيوت - بحسب سامح كريم - لطفه حسين قائلاً "توصل كل ما مستقلاً عن لأحر تماماً إلى نتائج متشابهة".

ويقول كريم "راء مرجيوت في شعر تناقص راء طه حسين، فمرجيوت يُكر أن يكون الجاهليون قد عرفوا نظم لشعر وأن ما وصل إلينا منه من صبع شعراء المسلمين لذين احتدوا حذو القرن. على حين يذهب طه حسين إلى الثقة في وجود شعر جاهلي ولكنه يتشكك في صحة كثير من نصوصه التي وصفت إلينا وكاث بسبب الرواة عريضة لموضع والتعريف

ويوضح أنه في حين كان مرجيوت يعكر في كدسة البحث الذي مشرفه مجلة الجمعية السكية لأسبوة في يوليو تموز ١٩٢٥ كان العميد يفكر أيضاً في إعداد محاضرات عن القضية نفسها وألقاها على طلابه بداية من أكتوبر ١٩٢٥ لتظهر في كتاب في أول عام ١٩٢٦ مضيها أن أساندة بارزين منهم حسين نصار وشوقي ضيف يتفقون هذا لسطو المزعوم.

مما أورده المؤلف في كتابه نص تقديم طه حسين لكتابه حيث يقول "وأول شيء اضجؤك به في هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة لشعر لجاهلي والبحت في الشك أو قل ألج على الشك، فأخذت

أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى انتهى بي
هد كله إلى شيء ألا يكن يقينا، فهو قريب
من ليقين ذلك أن لكثرة المطلقة مما
سميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية
هي شيء، وإنما هي متحلة محتلفة بعد
ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة
لمسلمين وميولهم وآهوائهم أكثر مما تمثل
حياة لجاهليين.

وأصاف "وأكد لا أشك في أن ما بقي
من الشعر لجاهلي لصحيح قليل
جد لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء
ولا ينبغي الاعتماد عليه في مستخرج
الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر
لجاهلي، وأنا أقدر لتناثر الخطر لهذه
النظرية، ولكني مع ذلك لا أتردد في
إثباتها وإدعائها... مما يفرض على أنه
شعر مرئى لقيس أو طرفة بن العبد
أو عمرو بن كلثوم أو غيره ليس من
هؤلاء الناس في شيء، وإنما هو بعض
لرواة واحتلاق لأعراب أو صيغة النحاة
أو تكلف لقصاص أو اختراع المفسرين
والمحدثين والمتكلمين."

وينقسم كتاب سامح كريم إلى قسمين
كبيرين يضم الأول التقديم والدراسة
والتحليل، بينما يضم القسم الثاني
لوثائق وهي نص كتاب في الشعر
لجاهلي لطف حسين، ونص مقالة نشأة
لشعر لجاهلي لمرجليوث ونص ثالث
كتبه مرجليوث بعد اتهام لطف حسين
وتقديمه للمحاكمة بسبب كتاب وحيه
يبرئ مرجليوث لعميد طه حسين من

تهمة النقل والتأثر، وهذا المقال يعد
إضافة حقيقية انفرد بها هذا الإصدار
بعد أن أممت بعض الأقلام المتعصبية في
تجريح لعميد والوطن في معتقداته.

يفتح القسم الأول من لكتاب في مائتي
صفحة، وهو خاص بالتقديم والدراسة
والتحليل إضافة إلى حقن الدراسات
لأدبية، ويقف أمام كل التفاصيل التي
أثيرت عن الكتاب وصاحبه، وينقسم إلى
ثلاثة أبواب تناولت، الشك في صحة
لشعر الجاهلي ودوافعه، والشك في
شعر شعراء الجاهلية، أما الباب الثاني
فوصف أمام نقد المفكرين ولعماء ولنقاد
لكتاب في الشعر لجاهلي، ويتطرق الباب
لثالث إلى بطوريات البحث في قصيده
هو شعر لجاهلي نتائجها

ما انقسم لثاني من لكتاب فيصم بدوره
لثلاث أجزاء هي نص كتاب في الشعر
لجاهلي لطف حسين، ويليها مباشرة
مقال مرجليوث الشهير "في نشأة شعر
لعربي" الذي برأ فيه لعميد كما أشرنا

ويستخلص كريم هنا من مقال مرجليوث
هذا حقيقتين الأولى هي أن العميد
كلهما قد بشرأ في وقت واحد تقريباً
ون كلا من الكاتبين قد توصل إلى إر به
مستقلاً تماماً عن الآخر، ولثانية هي أن
إر مرجليوث في الشعر تناقض إر طه
حسين، فمرجليوث ينكر أن يكون
لجاهليون قد عرفوا نظم الشعر، وأن
ما وصل إلينا من صنع شعراء لمسلمين

الدين حدثوا فيه لغة لقرن ، على حين يذهب طه حسين إلى الثقة في وجود شعر جاهلي ولكنه يشكك في صحة كثير من نصوصه .

ويقول كريم إن إصدار (هي الشعر الجاهلي) الآن يأتي إيماناً بعمالة قضية مؤلف هذا الكتاب ونظريته في الشك ومنهج في البحث" ربطاً بين الكتاب والسعوة الإصلاحية لمؤلفه .

ويقول كريم إن الشك هي صحة الشعر الجاهلي منهج عرّفه لعرب لأقدمون قبل أن يعرفه الأوروبيون والمستشرقون بهم فيهم الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت.

ويبدي أسفه لقيام العصر في لحول الثقافي والنقدي مستمر على سبيل عقود بسبب جهول العرب لأقدمين إلى الأحاديث سواء مرحبوت وعصره مشدد على أن الأوروبيين سبقوا معلوماتهم في هذا المجال من علماء العرب.

ويرى كريم أن كل ما يرد إلينا بحسب منهج طه حسين في التفكير يحتاج إلى

تمحيص، بل يجب أن نقاشه ونشك فيه شكاً عميقاً باعتبار أن لركون إلى المنهج دون مناقشته يؤدي إلى الجمود والتجمل وهي آفة لتي ظل يقاومها فكراً وعملاً .

ويرى لكاتب أن الحياة الثقافية قسمت منذ صدور كتاب "في شعر الجاهلي" لطله حسين إلى فريقين يمثل الأول منهما وهو تيار الإصلاح والتجديد والسعوة إلى التقدم والآخر يمثل تقديس التراث وكان رثده محمود محمد شاكر الذي رد على طه حسين كثيراً، وهما تياران ما زالا يحكماّن حياتنا إلى الآن في الأدب كما هم الدين والسياسة والمجتمع

الكتاب :الحديث في الشعر الجاهلي، درة طه حسين الناصفة

المؤلف : سامح كريم

دار النشر : المصرية اللبنانية

عدد الصفحات : ٢٨٠

سنة النشر : أكتوبر ٢٠١٠

آفاق المعرفة



لماذا يدير النقد الأدبي المعاصر ظاهرة النظرية البيوية؟

بضم: دونالد هيز

ترجمة: د. منير سويداني

في الحديث عن الأدب والنس بشكل عام، يمكن القول بأنه ليس تمة واقع ادبي مستقل عن الخطاب النقدي والدراسة النقدية. فالتغيرات النظرية النظرية- التي يمكننا القيام بها في التغيرات التي نحتاجها لتطوير أشكال الواقع التي تهمنا، ولكن الأمر ليس كذلك. فالنظريات الأدبية هي محاولات توضح الكيفية التي تعمل بها الأعمال والنصوص الأدبية كالقصائد والمسرحيات والقصص والروايات.. إلخ، بما تمتلكه من بني السنية معينة.

* باحث سوري

العمل الفني: الفنان مطيع علي

العدد 529 تشرين الأول 2007

مذهباً أو عقيدة، بل هي منهج، أو طريقة معينة، يتناول فيها المهتم أو الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل ما عن حقول المعرفة وفق معايير محددة توصف بأنها عقلانية، لكن البنوية واجهت نقداً واسعاً من قبل فلاسفة وباحثين كثير، كما تعرضت إلى إعادة قراءة ومساءلة وتمكيك.

قصور النموذج اللغوي

بدأت البنوية بوصفها استراتيجيات بحث عقلاني في أعمال «سوسور جاكوبسون» و«ميتروس» وسواهم في أوائل عشرينات القرن العشرين المنصرم، وهذا يعني أن البنوية هي بصورة أساسية محاولة تطبيق نموذج اللغة البنيوي على العلوم الإنسانية عموماً والأدب بشكل خاص، ولكن هذه الاستراتيجيات انطلقت على عيب أساسي، ونشأ ما دعاه «ليونارد جاكسون» بـ«البؤس المنطقي» في نموذج اللغة الأساسي وذلك في كتابه «بؤس البنوية»- الأدب والنظرية البنوية». ويتحدد هذا العيب في عدم كفاية هذه الاستراتيجيات وقصورها في تفسير وقائع اللغة ذاتها، فما بالك بوقائع الأدب أو المجتمع، مما يعني أن نموذج اللغة البنيوي من المستحيل طبعه أن يقضي بالفرض في مبادئ الأنثروبولوجيا والتحليل النفسي وسواهما من الميادين، حيث يقوم هذا النموذج على مقولة الدوال التي

ترك آثاراً نفسية على المتلقي، وعلاقة ذلك بالمجتمع والتاريخ، وهنالك رأي يفيد بأن النظرية الأدبية هي بمثابة شكل أدبي من الأدب لا مجموعة من التفسيرات التي يكمن إخضاعها للاختبار التجريبي، وقد شكلت بعض النظريات الحديثة نوعاً من الميتافيزيقا البديلة، التي لا توضح شيئاً، وبما يشبه القراءة الفلسفية للبهائية أو الماركسية، أو التحليل النفسي وغير ذلك، وستقتصر دراستنا هنا على النظرية واحدة من أهم النظريات الحديثة، والتي كان لها أثر كبير في الأدب واللغة، وامتدت لتشمل الفلسفة وعلوم الإنسان، وهي البنوية.

إغراء البنوية

شكلت البنوية منبع إغراء كبير للعديد من الكتاب والمفكرين خلال عقود عديدة من القرن العشرين المنصرم، وامتد تأثيرها إلى مجالات أخرى غير الأدب والفلسفة، حيث لاقت اهتماماً واسعاً بين جمهور عريض من المهتمين بالأدب، كما لاقت في الوقت ذاته معارضة ورفضاً واسعاً لدى آخرين، وقد وجد منهم في البنوية كفضاً أصيلاً يمكنه أن يمد توجيهاً ومنهج وطرق البحث في شتى حقول الدراسة توجيهاً مفيداً، فيما وجد فيه آخرون تهمة يلوحون بها أمام خصومهم وأعدائهم، ومهما يكن فإن البنوية ليست



يمكن وضعها بالتشويش،
كما يذهب إلى ذلك
«جاكسون» والأهم من
هذا هو «تصور هذا
النموذج بوصفه نظاماً
من التتابلات المحضة
دون أية حدود إيجابية
ناهية»، ووقفه لن يكون
لحال معين أي معنى
إلا عند تقابله مع دول
أخرى.

هذا النقد الموجه
للبنوية يلتقي في
ما ذهب إليه الناقد
المعروف «كريستوفر
نوريس»، حيث يرى في
كتابه «نظرية لا نقدية،
أن المشكلة الأساسية
لكل ما يمر تحت اسم

«النظرية النقدية» من حركات هو قبولها اللا
نقدي لمقولات «سوسور» الأساسية، وتصريحها
كمغافيم يمكن نقلها ببساطة من حفل
اللفوظات البنيوية النقصية إلى فروع أخرى
كالنظرية الأدبية، والنقد الثقافي، والتاريخانية
وأشكال التمثيل الإعلامي، وقد استمر هذا
القبول اللا نقدي لطروح «سوسور» مع التهاور

ما بعد البنيوي، وخصوصاً تيار البراغماتية
التسمية الجديد. وفي هذا الصدد يعتبر
«جاكسون» أن الكثير من أطروحات البنيوية
وما بعد البنيويات تنسم باللاعقلانية في
نزوعها، وينبغي تفسيرها بوصفها حركة
احتجاج ضد الرأسمالية والعلم والمناهضة
الفريقية والبطيركية وكل شيء آخر لا يروق
لنظريتها، لا بوصفها نظريات جديدة ورسنة

في الأدب والثقافة. إن ما يسوقه «جاكسون» هنا هو مجال خلاف وجدل كبيرين وفضلاً عن محاولته البرهنة على أن النموذج البنوي لا يستطيع أن يقدم على مستوى التركيب أو النص تعليلاً بين الجمل المبنية للمعلوم والجمل المبنية للمجهول، وللملافة بين صيغ الاستفهامات والإجابات الموافقة لها، وهو ما يسميه «القصور المنطقي» للبنوية، فإن جاكسون يتتبع تطور الحركة البنوية وأقولها من موقع الضد، مقترحاً أن النموذج التوليدي- التحويلي للغة، أو نموذج آخر أكثر ملائمة للمجتمع أو العقل، قد يكون مفيداً حقاً للنظرية الأدبية والعلوم الإنسانية.

وإذا نظرنا إلى التعقيد الفلسفي للبنوية لوجدنا أن سببه استنادها إلى نيتشه وهيدغر وديريدا وسوسور وماركس، وهو ما جعلها بمثابة إيديولوجيا لجماعة من المثقفين على طول عقود من الزمن وبمعدا، تطورت في خمسينيات وستينيات القرن العشرين من خلال إعادة التفكير بمقولات «هرويد» لتستمر في كونها إيديولوجيا متجددة من المثقفين خلال مرحلة أخرى من الزمن. والسؤال السذي يطرح نفسه في هذا الصدد هو: ما الذي كان بإمكان البنوية أن تقدمه بوصفها موقفاً فلسفياً؟ .. ربما تلك النظرة التي ترى المجتمع معدداً بمجموعة من التمثيلات

الذهنية اللاواعية التي يتقاسمها أفراد ذلك المجتمع المعني، وهذا يفترض في جانب رئيس من جوانبه أن لنظام التمثيلات الذهنية أولوية منطقية، وربما أفضلية على كل من المجتمع والأفراد، لأن الذوات الفردية تصبح وفق هذا المنطق متشككة من إدراج الفرد في مثل هذا النظام، والمجتمع بدوره متشكل من خلال الطريقة التي يدير بها مثل هذا النظام الذهني السلوك الاجتماعي الذي لولا ذلك لكان بلا معنى، إذا ليس ثمة عالم اجتماعي موضوعي خارج تمثيلات الذهنية، وليس ثمة ذات حرة إلا وهي مشكلة من خلال هذه التمثيلات، وهكذا نمود مرة أخرى إلى مثالية كانطية جديدة.

أطوار البنوية

لقد مرت البنوية بمدة أطوار، شأنها في ذلك شأن أغلب النظريات والاتجاهات الحديثة، وهناك من يرى أن البنوية، ومنهم «جاكسون» مرت بأربعة أطوار أساسية، من الإشارة إلى عدم دقة الفاصل الزمني بينها، وقد كان الطور الأول، وهو الأطول نسبياً، طوراً من تاريخ الألسنة، حيث قدمت فيه البنوية أطر النقاش النظري في الألسنة، أما الطور الثاني فقد كان محاولة طموحة لتطبيق المبادئ البنوية على كامل حقل الألسنة وعلى الأدب، فيما كان الطور الثالث

محاولة لتطبيق مبادئ البنيوية على حقول أخرى، وبصورة أدق كان محاولة لإقامة علم السيميولوجيا الذي افترض وجوده «سوسور» لكن على أساس الألسنية المعقدة والرهيفة كما عرفتها أربعمينيات وخمسينيات القرن العشرين المنصرم، وأخيراً فإن الطور الرابع هو انهيار البنيوية والذي يطلق عليه «ما بعد البنيوية» وفيه جر التخلي عن النية الأساسية في تقديم أنظمة واسعة المدى في مجال العلوم الإنسانية، وقد بلغ التغيير فيه حداً يصل إلى انهيار البنيوية، بل وموتها، وخلال متابعة صعود البنيوية وازدهارها، يميز جاكسون مسا بين «سوسور» الحقيقي وموقفه في علم الألسنية وبين «سوسور» المعقل في الفلسفة المثالية الألسنية التي جيزت «بومبور» من أجل دعمها ومساندتها، فقد قدم «سوسور» عناصر هامة للألسنية نهضت على مفاهيم اللسان والكلام والدراسة التزامنية والدواسة الزمنية ومحور التداخي في اللغة وغير ذلك من المفاهيم التي تستحق المراجعة وإعادة القراءة، وكان أمل «جاكوبسون» و«تيتانوف» أن يتم التوسع في مفهوم اللسان، بحيث يطال الأدب، كما ساهمت «مدرسة براغ» في تطوير النموذج البنيوي للغة في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، ثم أضحت البنيوية فرنسية عندما التحق الأنثروبولوجي

«كلود ليفي ستروس» بمعاضدات «رومان جاكوبسون» الألسنية في الأربعينيات، وأسهم «رون بارت» في تأسيس السيميولوجيا الفرنسية، فضلاً عن كونه أهم ناقد بنيوي مع أنه تخطى عنها في آخر حياته، وتأثر «جاك لاكان» بالمصطلحات السوسورية وأدخلها التحليل النفسي في الخمسينيات، بينما شهدت الستينيات ظهور شخصيات شهيرة وصفت بأنها بنيوية، مثل «أنوسير» و«فوكو». بيد أن تألق المشروع البنيوي سرعان ما تهاوى بسرعة حين أطلقت سهام عليه من الداخل ومن الخارج، وجاء «جاك ديريدا» ليسهم في ذلك بشكل فعال. لكن البنيوية دلت في مواجهة مع الفلسفة الظاهراتية والوجودية في فرنسا حين ظهر «بارت» و«أنوسير» و«لاكان» و«كريستيفا» و«ديريدا» ليقدّموا برنامج عمل ثورياً جديداً، يهدف إلى إنتاج ذات إنسانية ثورية عن طريق ثورة الكلمات، حتى صارت قمة الفصيلة في تلك العثرة أن تكون منظرأ أدبياً، وحلت فلسفة مثالية للغة في قلب النظرية الجديدة، ويدعوها «جاكسون» مثالية ألسنية أو خطابية، يقوم زعمها الأساسي على نفي وجود أي واقع مستقل عن اللغة، فالواقع ألسني بأكمله ومفاهيمنا عنه تحددها لغتنا، كونها نتاجاً لهذه اللغة، وقد فعلت هذه المفاهيم فعلها

في القرن العشرين دون أي حس نقدي، وربما عملت هذه الفلسفة على إحياء مزاعم فلسفة القرن التاسع عشر، فالزعم بأن العالم بناء عقلي أو مثالي استبدال بفكرة «العقل» وفكرة «المثل» استبدلت بفكرة «اللغة» وفكرة «الخطاب» وتجاهلت هذه الفلسفة بشكل متعمد ما أنجزه القواعديون التوليديون، وبالأخص ما أنجزه «نعوم تشومسكي» وغيره من العلماء وفلاسفة اللغة.

هدم التمرکز

إن ما ميز المنظر الأدبي الراديكالي هو افتقار الاهتمام بالمسائل المادية في الحياة، على الرغم من أن منظري الأدب كتبوا كثيراً عن اللغة، وانصرف اهتمامهم إلى كل ما هو غرائبي أو مختلف أو صوفي أو فلسفي، أي كل ما يميز اهتمامهم بتقديم رؤية للعالم تقوم على المعارضة، لكن هذا الأمر الذي يستفريه ويستجبه «جاكسون» كان تمبيراً عن العالم الآخر، عالم الرفض لما وصلت إليه الرأسمالية وعالم التقنية، حيث تشبأ الإنسان وفقد كل إحساس بالجدوى، ووصل إلى حالة من فقدان المعنى.

وكان من الممكن - بعد الانقشاع التاريخي للوهم عام ١٩٦٨ - التوجه إلى عالم اللغة لتدمير بناها بدلاً من تدمير بنى الدولة العتية، فهناك لن يضربك أحد على رأسك إن

فعلت ذلك حسب تعبير «تيري إيفلتون» وعليه هزت جموع الحركة الطلابية من الشوارع مجفلة، ومضت تحت الأرض باتجاه اللغة والخطاب، وأصبح أعداؤها أنظمة الاعتقاد المتعاسكة، وبرز «ديريدا» بحسه الشمولي ليوجه سهام تفكيكه ونقده لكل نظام تمركزي ولكل إحالات الميتافيزيقيا، وأصبح كل فكر تمركزي «نظامي» أو كلي موضع شبهة بوصفه فكراً إرهابياً، ولم تعد القراءة لدى «بارت» معرفة بل لعباً إبروسياً، فالكتابة أو القراءة المماثلة للكتابة هي آخر مقاطعة غير مستمرة يمكن للفكر أن يلعب فيها.

غير أن ما هو مثير في نقد «جاكسون» للبنيوية هو أحكام القيمة التي يزعم أنه لا يستعمل في إصدارها، وهو حق في أن الدور الذي تلعبه اللغة في الطريقة التي نبني فيها المفاهيم المعقدة هو دور هام، وأن اللغة ليست نظرية للواقع أو صورة مصغرة للثقافة، ولا هي صيغة للكنوز، لكنها ليست في أحسن الأحوال مجرد أداة للتفكير فقط، فاللغة تملك نظاماً معيناً كتب فيه العديد من علماء وفلاسفة اللغة. وأعتقد أن وصف النظرية الأدبية المعاصرة بأنها جمع بين صوفية نصية وآراء جنزية يركز على ميتافيزيقيا مضادة، وفيه شيء من حكم مستعجل فليس كل من يهاجم الميتافيزيقيا يبني ميتافيزيقيا مضادة

مناهضين للميتافيزيقا، وهذا يحتاج إلى مزيد من البحث والتدقيق.

إن ما ذهب إليه «جاكسون» و«ديريدا» وسواهما في مراجعتهم النقدية للبنوية وما بعدها، هو سمي يستحق الاهتمام والمساءلة، لكن الاتجاهات التي ظهرت في النظرية الأدبية مرجعها يرتكز على جملة من القضايا والمسائل المتنوعة، الأدبية والاجتماعية والسياسية والتاريخية، ولا يمكن الاكتفاء بالنموذج، بنهوضاً كان أم بعد بنهوي أم سوى ذلك، والاعتماد بمصاحبه في كل مكان وزمان، بل التقسيم والاستمرار في البناء وإعادة البناء، وفيه ناذ بعضنا «أنا انتظار» نموذج للتفكير بالعام تفكيراً عقلانياً كما يأمل «جاكسون» اليس هذا نوعاً من انتظار ظهور أو عودة ظهور «هيفل» جديدة؟

جديدة، وه الصوفية النصية، التي يستقيها «جاكسون» من أعمال «بارت» الأخيرة ومن أطروحات «ديريدا» و«بول دي مان» على الرغم من الفارق الكبير بين الاثنين- نستند إلى عبارات ومفاهيم عامة، مثل التماس والاستراتيجيات النصية وانفلات النص، وسواها.

ويمكن إرجاع صعوبة القراءة في النظرية المعاصرة ليس إلى لغة النص أو موضوعه بل إلى سبب جوهري ينبع من طبيعة النصية ذاتها، وعليه يمكن أن نرد مقولة أن النصوص تخلق عوالم ولا تكتفي بالإشارة إليها اطلاقاً من أن ليس لغة عالم واقعي خارج النص مستقل عنه، إلى طبيعة السئلة أو خطائية محض، وعليه في «نظرية النصية» تقدم نموذجاً لميتافيزيقا مستقبلية، وهذه الميتافيزيقا المدهشة مؤسسة على أعمال



الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان

د. عبدالوهاب المسيري

دار الفكر - دمشق ٢٠٠٢م - ١١٤ صفحة



لا شك في أن المدينة بداية قد شكلت نوعاً من الرجعية الحزبية والعنصرية للرؤية الإنساني بصيغتها القديمة؛ رؤيته التاريخ، لتعجيب بكيوتات المنطقة، رؤيته للحياة بصورة حورية، ولا شك في أنها كانت بمثابة النموذج العربي للسيد ب. حلفان صديقه كاتارزيسية والدرويسية. و... تنجية، وزيلا كاذب، هيمنك، وصحة ودراسة في صغائر الطب الفطرية و الفكرية برغم من بالتصوير بالي. هذا الكتاب (القصيدة الكافيه وتفكيك الإنسان) وهو من تأليف د. عبد الوهاب المسيري، يدفعه نظريته عنيفة بوجه نفسه عدد من خلالها، في تحليل نموذجي، الممر في الأدي، دراسة صديقه الفطرية والتاريخية للثقافة، يقدم من خلالها تفسير بلغة الفلسفة المادية، رسم حداثيته لينتقد في بعضه بنية استنساخ حواشٍ قصصاً في تفسير ظاهرة الإنسان. ■

لن نتكلم لغتي

عبدالمفتاح كهلطو

دار للطباعة للطباعة والنشر ٢٠٠٢م - ١١٤ صفحة

لن نتكلم لغتي



الكتاب يمثل رحلة خائفة يشك فيها كهلطو على محطات متعددة من الثقافة العربية، ويقتلعه معه في حضرة عدد من الأسماء العربية التي أعيد

أسس علم الكلام اليهودي، مناقشة المنهج العقلي عند اليهود

علي بن سلمان

دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠٢م - ١١٤ صفحة



ما لم يدركه هو الحقيقة علي يوسف، وهو يطلق في عقلية موجودة من خلال خطبة اليهودية يتكلمه جدي يونس حضوره الم... من حيث علماء صلي اللبي اليهود، ملت منه صناعه بسماع، عروقه في علم الكلد اليهود، يدور حول في ١٠٠ من ما... من حيث علماء صلي اللبي اليهود، ملت منه صناعه بسماع، عروقه في علم الكلد اليهود، يدور حول في ١٠٠ من ما... من حيث علماء صلي اللبي اليهود، ملت منه صناعه بسماع، عروقه في علم الكلد اليهود، يدور حول في ١٠٠ من ما...

هذه الوهمة الأيديولوجية نفوذ على أغلب الكتابات الحديثة خصوصاً تلك التي عر ما ظهر عليه من منظور تاريخية منهم، فسيتميز سلا من منظور العقل، ليس سوى متكلم يبحث عن يدر في علم الكلام اليهودي، المنى على التواء وانحاز والتطور من حق الرجاء التي انتهى إليها شيعه انهاء اليهود ان العزير ابن قله الذي يعدن الى الارض يهاجم الناس ويقع قيم يقود غلب من موانع ومطارد وسر وتوبة بعد يعلف الوجهانية والقرية التي بشرت به الدولة اليهودية، لا يتعلق كما يرى الشيخ علي يوسف، والحق ان كل هذا المحي في إنتاج الثقافة حول مقتدرته الاخر ومطارد لا يلام مع البحوث الفعنه التي تتصل بمنزلة التناول الحديث، ويكاد في يكون سوعاً من إقرار القضاء من معلوماً، فالأمر في سبيلها يمثل في تاريخ المدينة لحظة معصية يهاجم صغائره بمرارة جدياً تتصل بموجبات الكثرة والتموجبات التي عرفتها بمرامق الانبياء مع بروز جهود المبتدعين ثم ظهر مبعوثين الحديثة في القرون الخمسة الأخيرة من القرن العشرين ونهراً، نحن ما يجمعه علي يوسف، في تأسيس علم الكلام اليهودي، هو بداية الشاهد على الأقل كدرج في اللغة كمنهج موجبه لنهضة من لغات التي يستوي بينا أكثر مما هو دراسة بيستولوجية نفس الفهم العقلي من اليهود كما جاء في العوار العربي الكتاب. ■

مستقبل الطاقة المتجددة

أ. هيب الماصر

المجمع العربي للجمعية العالمية للطاقة الشمسية ٢٠٠٢م



لا زال الإنسان يبحث في الطاقة ولا يزال يبحث في كيفية استغلال الطاقة المتجددة للاستفادة لأفضل وسيظل البحث من يد كل مصادر الطاقة متجددة القيمة على أنصوب، والموارد الطبيعية هاجس الكثير من العلماء في سائر أرجاء العالم، ومصادر الطاقة المتجددة معروفة "أ... الصلة لم يتم استغلالها بشكل حقيقي، و... آ... وهيب عيسى الماصر عبيد كلية علوم في جامعة البحرين في كتابه "مستقبل الطاقة المتجددة" ٢٠٠٢م وهو يتناول الطاقات المتجددة لم تفسد بعد دور هام في سبيل الكهرباء باستثناء طاقة التي تؤمنها من سبيل المياه. ■

وفي الكتاب الصادر عن المجمع العربي للجمعية العالمية للطاقة الشمسية يستعرض د. الماصر مستقبل الطاقة المتجددة من حيث استخدامها وأنماطها على البيئة ومستقبلها واقتصادها وكلفتها والمجالات التي يستخدم فيها مزارع الاصاغات النظيفة، و... الكتاب، عموماً على آخر الاختلافات المأكمة وأخر المصائب الموهبة المشيرة في العلاقة المسمية مناة الرياح، علقه تركته الحيوية طاقة المياه سلقه حرار وجود الأرض طاقة العجيفات، ويستخرج المؤلف من هذه الطاقات ذات مستقبل واحد، ومفتها بدأ بالانتشار فعال، لكن مشكلة هذه الطاقات أنها تحتاج إلى عزم معبودة وتصصة بالجراف، كالمصاغة كهرمائية أو طاقة الرياح التي تتطلب مصاحبات شاسعة وموتعات ودرجه معينة من شدة الرياح، أو أنها تكون مكلفة. ■

وقبل ذلك يعرض المؤلف الشروط اللازمة بوفر لإنتاج طاقة من المصادر المذكورة، والشروط الجدي لا استغلال هذه الطاقة، مع سلبيات وتيجابيات كل مصدر من هذه المصادر على حدة، ولقاء التملعات المستقبلية الخاصة بها، مستأنساً بأراء الخبراء في هذه المجالات، ويشير إلى آخر التجارب المعينة بجهة الجمع الاقتصادية والكلفة التشغيلية، وعدي التيحات التي تتطلبها تحقيقاً على صعيد الواقع، من خلال تجارب بعض الأمم المتطورة علمياً. ■

الحركة الدستورية في الكويت

فلاح الجبوس

دار قرطاس، الكويت، ٢٠٢٠م، ٧٩ صفحة



يرسم أستاذ العلوم السياسية بجامعة الكويت د. فلاح جبوس في كتابه «الحركة الدستورية في الكويت» (دار قرطاس/ ٢٠٢٠م) صورة معيضة بمرور بها أبحاثه وكتاباتك التي استفاضت في متابعة كافة القضايا الخاصة بالجماعات السياسية المختلفة طياتها في المجتمع الكويتي بخلاف عن ثلاثينيات القرن الماضي وصولاً إلى العقد السبعيني.

ويبدأ من الكتاب صغير الحجم (٧٩ صفحة) سكبلاً في رسمه ومناخه وبطولاته فهو يجمع فيه على حركة الدستورية وأبحاثها وبياناتها الأساسية والجمعية مؤسسة، موصفاً لأمسي والأهداف التي ابتغت عليها والآليات التاريخية التي أدت إلى ظهورها وادرسها منذ نشأتها بعد حل مجلس الأمة المنتخب، ثم إعلان تأسيسها عام ١٩٨٩ على يد مجموعة الـ ٢٧ مشيراً إلى اللجان الثلاثة من الهيكل التنظيمي للحركة واليات وأثرها على العمل التي تمتع بالطابع السلمي وبمستخدم وسائل متنوعة إضافة إلى التجمعات الشهرية لا يحدس سوتها إلى الحكومة، وأنواع وسائل الضغط التي تستخدمها في مواجهة مشروع مجلس الوطني وتقييم المؤامرات في كتابه هذه التجربة السياسية معاً، إيجاداً لها وسائلها ومؤكداً أنها ظلت في حدود مقبولة جداً ولم تحدث أجدتها القضايا الوطنية المركزية باستثناء العمل دستور عام ١٩٩٧ ■

الجماعات. وما يسم هذه المجموعة القصصية هي خصوصية التجربة حيث تمكن القصة الكويتية عائشة راشد الهادي العامري من خلال هذه المجموعة صور وتلاوين للمجتمع الكويتي ومن ثم المجتمعات الخليج العربي. يميزها منجتمعات تتضح الظروف ومميزات سببية متداولة كل الأوان الطيف التي يمور بها المجتمع طابعة أيفك بصيغة تتدغم ومطبات الواع نكويبي، شمس قدر عتله لهذه المجموعة جيد مسك دخل عوالم متعددة كما دج متداولة من النشر قس عالم ذات شداي الأعمى وبيانس الذي اتعد من المناى عبداً له يطر بها على مينة إلى آخر معمم بالمال والطموح التي تكسر وتتحطم على صخرة الواقع المرير وثالث جعل من كسب لائل همه الأوج وتجاهل كل دعم المهارة الأخرى. وهكذا يكتمل - هويوي القارئ أن تنقل مع هذه المجموعة القصصية إلى صور وتجارب وأتمية أضمت عليها انصافه شيئاً من نفسها وحسبها الأدبي والإنساني ■

غليون العقيد

(مجموعة قصصية)

محمد عبدالمعطي

للطبعة العربية للترجمة والنشر، عمان ٢٠٢٠م، ١٠٠ صفحة



يدين عقيد مجموعة قصصية نفاص محمد عبد الملك سماع مع مجموعة حمالتي سكة بهيتة من حيث مانتها ليمش وقائع المجتمع تحلي كما في قصة تولد العهد وكرستال إلا أن ما يميز هذه المجموعة هو لجو القاص في كثير من الأحيان إلى تعظيم بعض الرموز كما في قصة بيعة السعادة وعهدون العقيد واستارة إضافة لهذه المعطيات لصورة تمت زهوراً لأمور بتكتم نقارئ في تصاعيد القصة وقد وفق القاص في نقل القاري إلى محطات متشعبة في المجتمع سواء تلك التي خربها شخصياً أو تلك التي تصفها فيه من قراء له ومشاهداته اليومية ■

تتأثراً بخار يمس إلى عالم ابن بطوطة وأخرى إلى عالم أحمد بن رشد ياق، وثابتة إلى الجاحظ وأثره في التوجه مثيراً في كل ذلك بعض القضايا والاشكاليات لعدم من القضايا التي تدولها هؤلاء، لاكتنا انطرا قصاص ومسايل مدنا اعتقاداً في لم يعرف لعتلاً مايت ايها فهمة من خلال بليتها بطيلاً لا يقدم اجابة شاعرية بمصدر ما يصير لمضاري عدد من اكتشافات، مطر إياه يبحث فيها

ولا تكلم لقي ولن تتكلم إحدى مقالات هذه الكتاب يمس فيها كينمو موقفه الشخصي من لوبك لأجانب - كما يسميهم - الذين يمدون الحرية بملامه بقدر يستقر نقارئ من موقف كينمو مد تجاه هؤلاء، بل أن هذا الأخير يصرح مستكراً على نسبه بعمه هذا الموقف القريب قائلًا في يوم من الأيام نرجس في نبي لا أحب أن يتكلم الأجانب لمشي كيف يحسن هذا كلف - هقد أنتي شخص مشابيح - كنت أجسد أن وجي أن نعمل في حدود إمكانياتي على أن تكون لعتي - اشاع، وأن يتزايد عدد الذين يتحدثون بها - ربما يكون هذا الموقف القريب هو الذي دعاه ليجس عنوان كتاب «لن تكلم بعدي» ويمكن القول إن هذا الكتاب يعمل جرحه ليمش لوقت مجاء بعض القضايا في الزوايا حربي التي ما زالت تخرج - لا رومة هذا - أحياً كليلين في بشرت القاري منه في هذه البرجة ■

حمالي سكة بهيتة

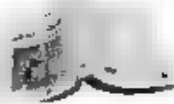
(مجموعة قصصية)

عائشة راشد عبدالمعطي العائلي

دار قرطاس للنشر - الكويت ٢٠١٩م، ٤٩ صفحة



تعد مكتبة العربية بمجموعات قصصية متنوعة بعد كبير من نكاتب والأدباء، و«حمالي سكة بهيتة» إهداء جليل يضاف إلى هذه



ليس ثمة طريقة لفضح الأيدولوجيا إلا وجود النقد ونقد النقد

حلقة نقاشية مع الغدامي (١)

الأعداد للشهر علي القميش

يعدُّ كتاب (النقد الثقافي ٢٠٠٠ م) - من تأليف الدكتور عبدالله الغدامي - كتاب هام إذ فيه سعي للكشف عن الأنساق الثقافية العربية المشعّنة وما يمكن أن تسببه للذات الشاعرة من عيوب ظللت في غفلة عنها حتى صارت حداثةتنا حداثة رجعية، بما أنها حداثة توسلت بالأموزج الشعري، الذي هو أنموذج نسقي معيب، مرجع بـ شخصيات مثل ادونيس، ومزار قباني ومن قبلهما (أيوناسم) والمتنبّي، سوف يكشفون عن مضمير رجعي نسقي، وإن ظهروا على السطح مدّعين ومجدّدين وظلّوا مدّعون ذلك، بحسب ما يصرح الغدامي في كتاب النقد الثقافي. ربما كان الكتاب محمّوماً بشراسة السؤال، فما مساحة الجدق الثقافي في ثقافتنا بين المتنبّي، ليّماهي، والنقد النصوسي؟ وهل يمكن أن يكون النقد الثقافي قدبلاً عنه؟ ما حظوظه المجدار والمجاز الكلي والتورية الشاعرية على الخطاب العربي؟ هل كان المتنبي مبدعاً حقيقياً وعظيماً أم أنه كان شاعرًا عبقرياً؟ ما تأثير فعل التزييف على الخطاب؟ ما المفاهيم التي يمكننا أن نتكشّفها ونفهمها من تلك المصطلحات المأفدة كاختراع الصمت، والنسق المخالط، والخروج على المتن، والخطاب غير العقلاني، واحتفاء بهذا الكتاب، نظمت جامعة البحرين حلقة نقاشية، تمحورت حول قراءة مشروع الدكتور عبدالله الغدامي في الممارسة النقدية والثقافية، ونقلته من مرحلة الناقد الأدبي إلى مرحلة ناقد الثقافي. ولأهمية هذه الحلقة النقاشية، أوتأت مجلة (أوان) تقديمها لقراءتها عبر ملف عددها الأول:



المعد المعلق قراءة في الأنساق الثقافية العربية

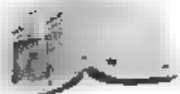
عبدالله الغدامي

مركز النقاش العربي، بيروت، لبنان، الطبعة ٢٠٠٠، ٢٠٠٠ صفحة

شارك في هذه اللبوة، حسب الترتيب لهجائي كل من:

علي كاتيم	مراجعة البعدي
استاذ الدراسات الإسلامية، كلية الشريعة	استاذ العلوم السياسية، جامعة الكويت
معدد جند البعدي	لهجة رجعية
معدو جند البعدي، كلية الشريعة، جامعة الكويت	استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت
معدو جند البعدي	معدو جند البعدي
استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت	استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت
فادحة صالحي	فادحة صالحي
استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت	استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت
معدو جند البعدي	معدو جند البعدي
استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت	استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت
معدو جند البعدي	معدو جند البعدي
استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت	استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت
معدو جند البعدي	معدو جند البعدي
استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت	استاذ الدراسات الإسلامية، جامعة الكويت

أ. د. الفار، عتوي، الهادي
معدو جند البعدي، كلية الشريعة، جامعة الكويت



النسق ليس سباعاً ولا مرجعياً النسق أبعد غوراً من ذلك هو

أسبق من وجود المؤلف والنص

إذا لم يكن النقد الثقافي قادراً

على أن يكشف الأشياء ما

كانت وسائل النقد الأدبي

تكشفها فإن الأمر سيكون

عينياً لا قيمة له

1



ربطاتي إلى أمريكا دائماً ما أجد نفسي مستهدفاً
بذخائري المشجلة فيهم للأدب الفرنسي، وأن قد دخل
فيهم الدراسات الثقافية ونصاحب هذا مع رحلة
الدراسات الثقافية ورحلة النظرية الفرنسية مع
ما يد طارح على علوان ما بعد حداثة وما بعد
البنية وما بعد الكولونيالية، هذه المصاهيم مع
بعضها جمعت وتختلط ومما جعلها أيضاً مدّ أذن
من التنبؤ، والأمم الأخرى الذين هم ليسوا من
المرکز فهم إما أن يكونوا من الاقلية أو
من اليهود ولا أستطيع أن أقول العربة، وبما
عربي واحد أو عربيان هم إنيارد سعيد بالدرجة
الأولى وليهاب حسنة رجة بسيطة.

هذه الاسماء مع بعضها مع عدد من الأساتذة
الذين هم من أصول سياسية ويصل من بهم
اهتمام بالثقافة المحلية في أمريكا كالهجرة
الحجر السود وعربهم والفساد، مع هذه مع
بعضها بدأت تتداخل عن ثقافة وألميتة وبما
لا قلت الثقافة تتداخل في الترحيل الأبيض
الأوروبي كما هو شأن أم أنهم التعددية الثقافية

قد صيغت كل هذه الأمور مع بعضها البعض، هي
الدراسات الثقافية النظرية الفرنسية وخاصة
فيها بتدخل الطيف وبما بعد الكولونيالية
التي لهم بالآلية، ولتي كتبت من أناس هم من
غير الاسم المستعارة ولكنهم يكتبون بلغة
المستعارة مثل حنا سوريو والثقافات التي كانت
لهم وينظر إليها على أنها لا شيء مثل ثقافة
الفنود ثقافة الأفريقيات إلخ، انخرطت هذه
الاشياء مع بعضها البعض وشملت المركز الذي
يقيد التعددية بسمية ذلك لأن التعددية خطاب
مركزي يقوم على المركزية الأوروبية وعلى تعميم
المركز الفكري الأوروبي على العالم وبشروطه
العقلانية والديمقراطية، وقد جرى سبيل من
الانتقادات على هذه العقلانية والليبرالية على
الزعم من عتقنا، إلا أنها لم تنص للتعميم
الإنساني المصنوعات التي كانت تبشر بها، فأراد
العالم حقاً وأراد موضوعاً وأراد أن تتحرك وأراد
عنصريه وتضارياً، إلخ، والمعاد يعملون إلى
السبب في ذلك هو أن العقلانية والليبرالية
التي كانت بالبعد الأوروبي وبسوء الأمم الأخرى كي
سعدني النموذج الأوروبي فما جاء في حيز
المرحلة عدد من الاستعارة صارت بسمي
المصطلح ويطلقون مصطلح البعد الثقافي
بدلاً من الدراسات الثقافية، بغاية أنني لا أفسد
على النظرية وهي لا تنطوي مجرد الكتابة عن
الموسيقى أو عن الصورة أو عن السبب أو عن
المسألة وجاء مفهوم البعد الثقافي، الذي طرح
من قبل للمهم، الأور هو (بينش) والثاني هو
الكثير (كثير) طرحت طرحه كمداد بالمصطلح ما بعد
الحداثة وما بعد البنية، هذا من أن يقول ما
بعد الحداثة أو البنية بدأ يقول النقد الثقافي
كثير الأصل فيه أنه ليس هو، وبهذه بالخطير
الاسلامي، وطرح المصطلح على أنه ثقافة الوسائل
وبما يضع مفهومها نظرياً غير ما أسماه ثقافة
الوسائل والمقد الثقافي مهم كدبي وأعتقد

أو سؤالا يدعنا عن معرفة، أشعر كما أن ثلثي
أعيش في عرس من عرس المعرفة ومكر وأنا
سعيد جداً ومعنى إلى طوط لا يمكن للنهاية أن
تطابق.

أما عن سؤال الصديق علوي فيما يتعلق بالمسألة
المذهبية أعتقد بأنها كفتة تمتص في الوسط
الصني والمعرفي الشوط، بينما هو المذهب فمن
تركه صل فالمذهب هو أساس اللعبة كلها ومن
فوق المذهب يصبح الكلام الذي لفته مجرد وكر
وكية وربما شذوحت حملة لكنها غير متطابقة
في نظام معرفي نستكمل إليه ونسأكم بواسطته،
هنا القضية هي أسسها أنكم تفرعون مسألة
الدراسات الثقافية وبشكلها في الخمسينيات في
بريطانيا، في بريطانيا التي لمحت صناعها
الطيفي من النحول والدرس والتشكيل، في نوب
داته كائن حاكم الذنب العنصري المعرفي في فرنسا
بمدانها التي بظهور، كما أن رجة النظرية
الفرنسية إلى أمريكا بعدد ما بعداً عامياً
وأماها ظاميرك وهذا من الطريفه جد
يصل من العمل المعاني، إذ أن أي عمل يحدث في
أوروبا ما لم يتأخرن بطريقة أو بأخرى، فإنه يظل
ممرولا كما لم تكن حسانية قاتمة بين شعوب
الأمم الأوروبية والأمريكية، هذه أخص لإيجاز
بما تفرعون سيقوم في عمل التقاطع في
مرارة الخطوط، لدى صاروا يميلون إلى
الدراسات الثقافية كانت مآجاً للإمبراطورية
الأمريكية فكيفهم يولون بها الفرنسيين، كما
أنه قد علق نهاية بقاء الدراسات الثقافية
في فرنسا (Cultural Studies) من القدر من الحديثة
بالحجج، غير حاسن وحركة روتريد
وذلك كمن، فرنسا من مفهومه حيه
بسميها، لأنه من البنية ولا يسميها
الأدبي، لأنه جاء متأخر لكنه كان قوة للخطوط
وقراءة للآليات، فهمها ناهل المذهب،
الدراسات الثقافية وقراءة الخطوط في أمريكا
وتعريف، جرت حادثة من الترويج بيه.

فألدراسات الثقافية في بريطانيا كانت في
عالمها سياسية بصرية وبجانب العنصري
والتمهي فيها شملت جداً، لكنها جميعاً تباينت
في أمريكا مع معطيات النقد النظري القادم من
فرنسا بذات صميمات الترويج، ذلك لأن
الوسط الثقافي الأمريكي كان يعمد، متنوع
المصطلحات فهو لا ينسب بصرية عرقية وحدة
بسميها، فهناك مجموعة من الفرنسيين
ومجموعة أخرى من الإيطاليين، ومجموعة عن
الأساس مع مجموعة من الأنجلوسكسونيين مع
مجموعات من شعوب أخرى، وأعتقد بأن هذا قد
فرق الانتماء العرقي الواحد، عالم النظرية التي
سرح من ألمانيا وتصل إلى أمريكا لا تصبح
ألمانية لأنها تتعلم وتتأيد، فذلك بعد أن
سلط الأقسام العلمية تصاعداً مع العنصرية
الحيثية في أمريكا، إما أن تكون فرنسية أو من
قسم الأفريقيات.

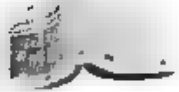
فهناك أكثر من قسم بالآلية الإيجازي، وذلك
بسبب أسماء الأدب الإيجازي إلى نقالهم
الإيجازية وأدبها ومدارسها وأسمائها، وهي

قد خلعت الفضايلة **عنوي الهشيم** (مستحقاً)
إن كل من يخلص إلى هذه الطويلة الصميرة
الضيقية هي جسمها هو كثير في تخصصه كثير
هذا الظليل الذي يخلص حول هذه الطويلة من
وجهة نظري على الأقل، ولا أعتقد بأن الدكتور
المداني يصلقي في ذلك، كما أن كثرة ثاني من
هذه الفئة يرمي هذه القدرة إلى جاني التغيير
وحين أشعل التدرة أحصى إلى كل واحد من
الجانبيين جو عالم صائم يداته له بسماته
المكرية، له شخصيته وله طريقته في التفكير
وطريقته في التغيير، من هذه التولية بالادب
وأرية القدرة أعتقد بأن كلاً ما يمدد التضام مع
عبدالله المداني، ربما يكون عبدالله المداني
قادر على التدرج أن يمدد الآخرين بهذه
المصنوعة، بهذا التفرع بهذه القدرة في
محاصرة عامة تخصصها على كل إيمان غير
الفراس المدمر إلى البنية بظهور هذه
الدراسة، وبما لأن الكائن غير موجود على الأقل
في مجال الزمن في نوب الذي يكون فيه
الفراس يمتلك كل الوت لمباراة فيه ليس
بمستطاعه حد من العبارين العر، كـ

إن ثقافتنا العربية بحاجة لأن تنتقد، كما أن المسألة ليست إهانة للذات أو الأمّة إنما لابد من أن نسمي الأشياء بأسمائها

بيارة هي مجال الوقت على الأقل ثم في مجال
أخرى مضافة، واليوم عتقد بأن الوقت بسميها
في مآزاة ثقافي، هامرسان يتغيرون كل يفكره
ورابه وتخصصه ومرجعاته، ولدينا نستطيع
القول أن ثقافتنا فرنسا بارس في ميدان واحد
وأن تمتع على بعض البس اشخاص كاملاً وما
هو الأصح في لقاء بلماء ولقاء المفكرين، بعد
هذه المقدمة لن لا أعقد بأنكم في حاجة إليها
لما فهم من ترويض على الانتقاد مع المداني
نمد، بامدخالنا التي تفرحونها عليه، لكن قبل
التشروع في المداخلات أفرح على المداني أن
يهدف عن منهجه العلمي الذي دائماً ما يتوخاه
وهو هناك هوج واحد من الناحية العلمية وما
مرجعات هذا منهج في مشروعه العوسوم
بالنقد الثقافي؟

عبدالله لعدامي، شكر الصديق علوي
الهشيم من مقدمته الطويلة، كما أنني مبش
نكم حقيقة وشكركم هذا الحضور، مب وصولي
إلى بديري وأنا أشعر بأنني في جولة أكن
لأبصرونه، من حيث الشكامة الشديدة في
المحاضرات، والذات التي يطبقها تجعل فكرة



التعني لكي لا يفسد ولكن كشف ان التمييز بين
تكتاتور وان لمريض طفلية وان الصداق رجعي
وان الانسان وحس وهذا هو خلاصة بشكل عام
فالذين نستعرض بهم كمثقفين يصبحون هم
الغلبة هذه المسألة ليست عمياً بل اشخص ولكن
هي وجود النسق ثقافي يفرضنا في الشكك عدة وقد
ان الاوان يفتح بوابة الاشتغال في مجال النقد
الثقافي وهذا ما يبطلني أسمي هذا نقداً ظاهرياً
بدلاً من النقد الأدبي فهو يتوسل بمسائل النقد
الأدبي كما رأيتم و منظومة المصطلحات هذه
مجازة من جهاز مفهوماتي أعيد من المنجز
الثقافي الأدبي وحول مع تصديلات، لكي يتناسب
مع مشروع وبحث من بجاهلية واستمر إلى الآن
وبن كلت قد تكررت أسماء مثل المثقفي ورجال
وايديس إلا ان هناك سماء أخرى كائن المقنع
والوحداني وكنت ساذككم عن بجاهري والجاهل
المثقلاني لكمسي أبحاثه بعمه فان لأدخل في
مبحث آخر ذلك لأن المصطلح الثقافي العربي
مصابه بمرور الشفرة نفسها، لكنه تحتاج إلى
نوع آخر من الاشتغال

لا يمكن أن يكون تحت الرجعي حدثي لأن الرجعية هي النسق أصلاً

علي كاطم : ريب سيؤخذ ما يناقوله على أنه
اتهم صريح أو مبطن، ذلك لأنني أرى بأن أبناء
الطائفة التي ألقاهم بالمدرسي في كنفه نقف
الثقافي شبيهة بالبناء أنفسهم الذي يوجد عند
أهلنا من بني بطرية العشر. وأرسنوا في
العتاجيريق هاتعداهي ذاته شأن كل بناء
النظريات يقبلون المسائل بمعنى أن أظاظون
في كتاب الجمهورية بل في مجلد طبعته بيد
بنظرية العدل أولاً (وهي كما نعلم نظرية
منظورية) ثم يبنى عليها تصايف الاجتماعية
والسياسية والصحية. والواقع أنه بمشور من
البدائية كانت كنيه ميتافيزيقية، أي أن فلسفة
النظرية كأي قد ابتدأ بالميتافيزيقية وليس من
أوجه إلى الواقع. في التقدير كأي بناء أرسنوا
النظرية ببيعا على أساس واقعي وهو أن يدأ من
الطبيعة ثم تتصلب الأمور المنظمة بحسب بعضها إلى
سجينة ميديفزيقية. لكن ريبه ضد من هذه
القاعدة التي يقوم عليها الفكر الإسلامي إذ إنه
الوحيد الذي يرب نظامه بشكل الصحيح، ولذلك
وصفه نفسه بانه يرهاني ومثقلاني وجميع
المعكرين العرب لمسمعين يتبعون من منهج ابن

لثقافي إذا ما أخذنا بمسألة تعجاز في بعده
كلية و تنورية ببعده الثقافي، له سبع سمات
فالتقليد يتحقق ذلك ضمنياً أمام نص ليس بهما
نفسه. ويمكن أن يكون خطاباً ويمكن أن يكون
روية عن الأمثال، إلخ إلا أننا أمام نسق، فإنه
سيكون حاملًا لدلالات مجازية تدل على
تصريفة والصمعية. يكون كل الأشيد من حولنا
تجس في الدلالة التصريفة والصمعية ومن ثم فلا
يمكن أن سرز شيئاً اسمه نسق فالنسق يعمل
دلائلي خدعة وأعية والأخرى مضجرة
ويشرد في أي تكون الدلالة المضجرة ناقصة
لوعاية، صمعة نقول هذا الكلام على دلالته
الوجية مسكون حاوية لكي قد المجموع من
الدلائل. لكن ليس المهم أن تكون هناك دلالات
متعددة، المهم أن تكون وحدة من هذه الدلالات
مضجرة بمعنى أن تكون لا وعية وفي تولدت دالة
تكون منقضة ندلالة الوعية عندما نقول قد
الكلام فإننا نجد في الدلالة الوعية كل ما
تعارف عنه من دلالات كندلالة المجازية
والصريحة والتأويلية إلخ. ندلالة المضجرة
تست في وهي المثلث و - و - يعني أنه =

والذين من هو لا في ذلك، صمعة نسق
الوجية، ولو أنه وعدها لاكتشفنا اللبنة لكن
مالمنا أنها تموز في أن تكشف قابض الجسم
نمطية، فهي صمعة بأنها ليست في وعي القارئ
بعض إلى أن نمسكته في سلكه ونسقي
المجموع بانه موكب بمسألة على في
بماطية حاضرة، فهذا هو النسق، يكون أيضاً ثقافياً
وعى الحالة كأي المؤسسة (ثقافة) المصورة
الوجية هو الذي فيه منظمة اجتماع

و بلاعية، صمعة صمعة
نفسه هو الذي يصعد فيه صمعة ثقافي ويتم
أجري صمعة ثقافي على أن نزاو قبلي أن أدونيس
أو على أي صمعة أو المثقفي صمعة عظام، ونقول
في المثقفي إنه صمعة وحدها وهذا ما نقوله
فصلاً يقول عن أدونيس إنه مثقفي ونموزي
لكنه لا ما يدان مثقفي من صمعة صمعة
أصافه. وجد أن تحت هذا المثقفي تحت هذا
الجمالي، تحت هذا التقدير هناك شيء ظاهري
رجعي يتسلف كل الظاهرية التي نقول، نور وعي
هذا يعني أن هذا الفن من صمعة الثقافة جيد
وشرتت، نحن والمثلث، نحن وأدونيس في ترسيخ
الصمعة الثقافي كوما لا يرى هذه الأشياء والسبب
في ذلك هو أن هذا النسق الذي وضعه بهذه
الصمعة كأي موجوداً عند التقدم وقبل مستمراً
يتحرك بالقوة نفسها، ويتأثر نفسه وما يصح
نحن من جهود كلفه ثقافي على الواقع

لقد يرى بأن كل مشروعات النظرية التقديرية
تنبه أخيراً كما أعلن أدونيس ولحمنا عباد
من الجدات اقتصر عن الشعر ولم تصل إلى
التكر ولا الاقتصاد ولا السياسة بمواثي الآن ذا
دخلنا في المشروع الثقافي، فليس سترى بأن
العدالة أصلاً صمعة بعدة التمسك نفسه الذي كما
مجازية ونقل فيها صمعة عليها وما لم نقف
الجاهل به يرى ما الذي تحتها مثقفي عملية تنوير
تتعلق في البعثة الطاهرة وإلى مخبر الجدر

الثقافي، وفي الفصل الأول ندي عنوانه يرد كرة
المصطلح] استرجعت فيه هذه الأشيد كلها بما
فيها دعوة إلى رد صعيد إلى المقعد العربي
والعزوب إلى التاريخية الجديدة التي تم
ادرجها في كلامي السابق لكنها جامعة جداً
وأعتقد أنه أكثر هذه المقولات بسجاً وخاصة في
اسمائها الضعفة استمرضتها بصمعة لأنها
تتكون دكرة وخفية بعمود ندي أريد أن
أمرجه، أما الفصل الثاني من المشروع فقد
تحدثت فيه عن مشروع كجهر مفهوماتي جيد
بمنظومة الاتصال بما صمعه المنة التي قدمها
ياكسوس من أجل أن يصح من مفهوم الشعرية
وتضرورة منهجية دراسية أضفت نصراً صامد
لمنظومة الاتصال، سمعته القصص النسقي،
التي أضفت إلى عناصر المرسل والمرسل إليه
الرسالة والفرقة والسباق والرجعية بسبب
وجود دلالة بعمق أن سمعته الدلالة المسقية.
حاشنا إلى ندلالة المسقية تكس في حدة
تعبوها عن التعجز الكبير التي جرى في
المرسات الأدبية صمعة طرح معين من الدلالة،
دلالة صريفة ودلالة صمعية وهذا الاصحاح
اضحيه رولان بارت، فإذا كان بوجود الدلالة
الصريفة والدلالة الصمعية طبعه نقول بوجود
دلالة دلالة هي الدلالة الثقافية دون إلغاء الدلالة
الصريفة والصمعية، لكن هناك دلالة ثالثة د.

الدلالة الثقافية هذا يحتاج بعض حكي صمعة
الدلالة الثقافية التي تعتمد على مفهوم الصمعة
الصانع الذي هو المفهوم النسقي إلى أن يكون
لصمعة جملة. وأنوع من العمل، فإذا كان بيتنا
تبع الدلالة الصريفة والدلالة الصمعية هذا
يعني وجود صمعة، صمعة نسوية وجملة
الأدبية، ويمكن في نموذجاً هذا نوع ثالث من
العمل، هي الجملة الثقافية فإذا كانت الجملة
الأدبية تختلف عن الجملة الشعرية في دلالتها،
فإنها في الجملة الثقافية لا يمكن أن تأخذ الصمعة
الثقافية مع وجوده ولا تأخذ الصمعة الأدبية مع
وجوده ولكن صمعة الصمعة الثقافي الذي تفرجه
الجملة الثقافية. هذه الأشياء لكي تشتغل على
صمعة جرى لي، وجدت بأن أهم مصطلحين في
البلاغة بفسد من حد. نشروع صمعة مصطلح
المعاصر ومصطلح التنورية صمعة هذين
المصطلحين هما يندخان شيتين في أن وحد
فالتنورية مثلاً تسمى الدلالة الخريفة والدلالة
البديهة. وما أعتقد هو أنه لا مفهوم المجاز ولا
مفهوم التنورية فيكون لهما أكثر الإيجاني ذلك
بسبب صمعة الاصطلاح في بلاغة بذلك
صمعة صمعة إلى توسيع المجاز لكي سمعه المجاز
الثقافي مقابيل المجاز الصمعة، تنورية توسعها لكي
سمعي التنورية تنورية ثقافية

لما عن التساؤل ندي قد يطرح عن النسق وأنه
قد استلخدم كثيراً في الثقافة العربية، حيناً في
مفاهيم مفهوم بنية و تستخدم في مقابل مفهوم
الصمعة، صمعة المصطلح كان قد استخدمه
دوسوسير وبعد ذلك أوجت وحل عطفا مفهوم
البنية، ودلنا ما يأتي مفهوم النسق إما مقابل
مفهوم النظام أو مقابل مفهوم البنية فالتنسق

فمثل الحادثة العربية
كان نتاج دخولها من
بوابة الشعر وبوابة
ما هو وجداني

عبدالله القدسي: لا اعتقد بان استخدام
للنظام المؤمري يمس الإشارة بالانحاطة العربية
للثقافة العربية من ضمن حفاظها لها بمجموعة من
العناد لانهم المتعلقون على تقديرهم بشكل
كما انهم ليست بحاجة لان توجه لها استخدام
وما اعتقدوه وان الثقافة العربية هي التي بحاجة
لان تستند واصلاها ليست هبة للتبذير او لامة او
فترائنا لان على المكس كمد علفه بأنه لاجد من
أي سعي الاشياء باسمائها لها عن القضية
الاولى الضمنية بالمرتبة السيفضة فليس لها جنة
بمفهوم العنصر، لان التمسك ليس سياسياً وليس
"رجعية" التمسك ايمد غير ان ذلك فهو امير
من وجود المعتقد بوجود النص، والمعتقد
النص اصلاً من خارج له وبين ميقاته، فهو
يولد بها أكثر من كونه سياسياً

رشد دروغه القبول بانه الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه في مهمة شاذية مصححة القديس شيهة هؤلاء القلائق الذين يقبضون الممائل، و الامور الرئيسية بالبناء المحقق لهم يمشون بالثبات، وفي عتقهم، بأن عدم الفصل مؤداه خطر وتكون نتائج سليمة لأنها يمكن مقابله وغير معقضية. فمن المفضل ان يكون الواقع هو نقطة البدء، يمكن من خلالها الوصول إلى أكثر نتائج تجريبية يصمم. اعتد بالبناء الذي، المريد العذسي لما سمعوا إلى كارة بطولية

عبدالله القضاة لا شك في كل ما كتبه وأنه اتفق معه في الأصل من أن ينطلق من الواقع ثم الجانب النظري أو الجبل الذي تسبق منه الغاية، لكن في ذلك أعتقد أنظر في الطريقة التي يقدم من خلالها كتاب النقد الثقافي، يوجد بها، تطلق من الواقع أولاً ثم الجانب النظري، فأتى به بالنظرية والجهاز التصوري، وإنما بدأت بأسئلة كانت متجددة في الشعر، بدأت هذا الإشكالية تبين معي، نظري وتبين إلى أن وصلت معي بعد الذي يهكر، إن سبعة أو أن أعبر عنه بالسلطنة الصمالية صوبت نقاشي نقدي لكي أشكل هذه التسميات لأن أرى ما يسيء إلى الواقع كعدمي و تشكالية محبوبة وأتيت بالمنهجية الصمالية بتمس وتسمى هذه الإشكالية

عبد القادر اليعقوب : على الرغم من التناقض
بين إرادة من المصالح الدينية في انتشار بعض
المعرفة إلا أنني أعتقد عملياً موضع الاستسلام
في باب فهمنا لثقافتنا، نحن نعرف بأن تحول
المعرفة واستبدال بعضها بالآخر لا يكون إلا على
القبول المعرفة الأولى والبدء المنهجي ببعض
شروط المسؤولية بالمدرك الذي وثقه في صحاير
كتاب وراء التحليلات القسمة على الصيغة
المنهجية والقوة والضمائم التي عرفت من
المعارف بعد أن فقدت هذه المعرفة بوسيلة
بمؤثراتكم بطرح معادلة بين المنهجية أو الإنجاز
للمعرفي وبين التمسك الثقافي فتبي تصورتي بأن
المعرفة لا تنبع من التمسك الثقافي للمجتمع ولا
تقدمه وقد لا يكون صدى الوعي الثقافي
للمعشر من حق المجتمع بينه التمسك الثقافي
بأنه لتطعيم المعرفة المنهجية ونقدية ومن
الوضوح بقلبك جهات المعادلة الثقافية وببدا من
المعرفة المنهجية والمعرفة الثقافية المتواضعة
في طائفة المنهج

فالقوا من الشافعي في اعتقادي تقوم مياه الجسم على ما هو توجه معولي وقد هو إنتاج معرعي
تقي تصورتي بأن القند الشافعي لا يكون صحيحاً
لا لا ولا وسات له ضوابط وهو عند ضمن جميع
معهجة الامر الآخر هو لتتخذ طرحتي
شروطه ما يمكن الاصطلاح عليه في العسة
المقن واللا نقدي، والشؤون هو البقي الشافعي
لعمري بعدي، الذي وسمته بالثقافية وهذه
سمة مسلمة له، فبعبارة أخرى يمكن وعسامة



يستمر وجود آلة المجهز لكي تسكن من كشماء
عد الفيروس الجرجوني التفتد الثقافي في أدائه
يقوم بعمل آلة تصوير حيث به يعمل على كشف
ما به سطح المصاحف الأخرى أن كشماء كما في
بطرية بقدر الثقافي لا يكون لها ميور إذا لم
تقومنا من شيء إشتاتين ثم يفتزع التسمية،
كذلك مبرس ثم يفتزع الجهادية، فالجهادية
موجودة قبل أن يكتشفها ميور، نكن لم يكن لا أحد
ان يراها ميور ملك الوسائل التي جعلته يراها
وهذه الوسائل لم تكن مهيأة للأخرين. إما كاستكة
او مصلحات

عقوى الفاشية : هو الذي ليس في مسألة وجود
الجهادية من عدمها، هو الذي، أي هو موجود ؟
بنت تقوى الدلالة المضمرة ليست في وعي المؤلف
ولا في وعي القارئ ؟

عبدالله الفدائي : رغم الدلالة المضمرة
ليست في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ،
ولكنها موجودة في النص، سواء كان وجود
الرجعي نجد الجدائي أو وجود الجدائي تحت
الرجعي مؤثر جوهري، فليلاً لا يمكن أن يكون
تحت الرجعي جدائي، لأن الرجعية هي النسبي
أسلاً فالرجعية تكون تحت الجدائي لأنها
لكن لا يمكن أن تكون الجدائية تحت الرجعية، إلا
إذا كانت الجدائية نصف، نصف يتغير لأنه يتحرك
من دون أن نصي، أنه دائماً ما يكون تحت
الديموقراطي، الديكتاتوري، وتحت التبعي نكن
الرجعي، وتحت الإنسان يكتف الأوجع وليس
الكنس - وللأسف الشديد - فإن هذه المصاحف
هي الأفضل هي الأشياء هي مرة من المرات سئل
أحد المعلمين الأمريكيين في مقابلة تلفزيونية
وهو ما يربى يرائدو عن العنف فأجاب -جابه
جيلة جده وهي ان الحياة وللأسف تتبدد
عبرة عن تلك المصاحف المأساة من الدم، ولو
أنه أحيد مهوراً وطرد في قطرة ماء صغيرة
لأنه سيجد الكائنات الصغيرة التي تحتها
تصارع فيما بينها دائماً أن تكون قاتلاً أو مغتلاً
ربما تكون مصابة بعلية قاتلة من الاشتال
في صورة المتعددة، لذلك من الضروري أن
نستغل في سمدل البحث عن الروايات نكل ما
يكنه أن يكل حالة من حالات العنف، سواء
كانت هذه الروايات عن طريق الدين أو الثقافة أو
عن طريق الأبحاث والأنظمة والعوسين، فالنسب
-إنه مبادر عن تلك الكائنات الصغيرة التي
تقتل فيما بينها

عبدالمجيد الجهادي : تيقنا الدكتور الفدائي
وهو يتناول عن نصوص أدبية، شعراً ونظراً - إلى
وفي النهاية يضي النصوص الأدبية مجرد كلام
والكلام فأنه قراكمي مع مرور الزمن، فهناك
نص أكثر تأثير من كل الشعر وهي كل شيء
يحدث في سلوكنا والتفكير وجهاً يجرم عليها
ويعزل بنا مصاحف وبحسب حساسية ونحن نخلق معه
ويخلق عنه وهو النص القرآني، هذا النص من
أخصه للدراسة واستخرجت منه هذه الأنشائية

لحام : مع استطاع القرآن أن يصور سلوكاً وفكراً
يتفق مع الأنساق التي لا يراها ومن ثم يماثل
تأثير الشعر والنصوص الكثرية الإبداعية أو على
الأقل يسها ؟

عبدالله الفدائي : مؤلفك ههنا إذا كانت
مطلقة شمال نظرية النقد الثقافي يمكنها أن
تصو النص القرآني أم لا ؟ أقول إن النص الذي
اعتني به ويكون في منطقة اشتغال نظرية النقد
المصاحفي هو النص كشم بشرى الذي يمكن أن
يؤثر حركة الأنساق فيه، فالنص الذي لا يكون
مستجاً من بشرى يصبح لمية لأنساق في له خلفه
بالمصاحف عبر واردة طائفة الثقافي مهمته الكشف
عن تلك الأنساق التي تتحكم فيها وتصير
جسوداً بها تتعلم تلك الثقافة النسبية دون وعي
منا و ربما يكون هذا هو السبب في حصرها في
نفس المؤلف المكتوب من بشرى وحركتها هي متعصب
على الشعر وذلك لاعتقادي بأن الشعر يشكله
دمج مصاحف النص لكي يكون نموذجاً لكل أنواع
سلوك العقيدة والدينية والدينية عند العرب
كشم - ثم يصر في نقد وعنده وما هو
سند النص في بني مصاحف سمعته
عربية ههنا قد وقع - نصيحة العربية -
به مصحية شعرية

ناصر المبارك : ههنا عليمه عليمه - هو
مصحي وما هو غير نصي ههنا لا - ب - التي كشم
ههنا الفدائي - ههنا مؤلف ؟ ههنا مؤلف عن
هو الفدائي - ههنا مؤلف - ههنا مؤلف
بمنس ههنا هو يسمي على كتاب وجود قرصية
سند الفدائي - ههنا الفدائي - ههنا
الظاهر في النص وبين التبعي - وأخير هل عي
التبعي أنه موجود في النص بحيث يمكن الكشف
عنه ؟ وهكذا دون ما هو تقني في النص رجعي
في الخارج ؟

الفدائي : النسب ليس بين النص والواقع
الاجتماعي، وإنما في النص مصاحف يصير أو
الكثير فمن الممكن أن تقيم مجادلة بين
سنتين محتلمين - ههنا مثله النص، والآخر
يمثله واقع - ههنا أو مصاحفي، إلخ. كما أنه
ليست مساورة بين النصين مختلفين بل هي
محاولة جدية داخل واقع واحد، وهذا لا يعني أن
الخطاب المصاحفي أو الاجتماعي خارجاً عن
كوشة مصحاً أولية فكل الأنشائية من حولك
يمكنها أن تمثل لغة كل ما يمكنه أن ينتج دلالة
فهو لغة - وهذه اللغة تبدأ من التباس وطريقة
شرب الشاي إلى أن تنتهي بالمصيدة أو نص
المكتوب

صلاح كراوة : استمعنا إلى التعليل
لمصهي - نأني قدمه الدكتور الفدائي في
مشروعه حول السند الثقافي، والذي من
خلاله أربع نقاط تتمس في أولها بقضية
التدوين الرسمي والقولية في القضية
الحديث من الكتب المجموعة حديثاً، إلى

جانب قضيتين متعلتين بالمصاحف
والشكالية الاستعداد لديه، فليلاً يفتل
بقضية التدوين الرسمي، قبل كشمك يوجي
بمن هناك مجموعة مصحفة شملت بالتدوين
الرسمي، حتى صار مصحفاً جرى المسح على
مواضع من هذه المصاحف المسؤولة عن هذا
التدوين الرسمي، وبكذلك في هذا السند
حاولت خفاء هذا الهاشم الذي تحدثت
عنه على الرغم من أن هذا التدوين الرسمي
الذي بينك التعليلات الرسمية هو نفسه
الذي دونك الأحداث الهامشية ههنا
يعني ذلك أن هناك مؤامرة مقصودة منه
لإظهار شيء وإخفاء أشياء - من جانب آخر
مدر مفهوم التدوين الرسمي يركز على ما
يسمى «بالقضية» التي تحدثت عنها، مع
أن هذا للتدوين يركز لما ودون أشياء كثيرة
جاءت من عن عناصر مصاحف وز غده
للقيام الشائنة كانت تأخذ دورها سواء
من نفسها هي أو من من تحدث عنها، من
الرجال، والمؤلفات على ذلك أكثر من أن
تجسبي فضلاً عن الأشياء - فمى هذه
العويبات مثلاً «دونك مصاحف المتعبدات
المصحفات» الذي ألفه أبو عبد الرحمن
السلمي، وقد جمع لنا المبرسي «شعاع
النساء» كما جمعها السيوطي في «سرعة
الجساة» وألف أسامة بن سئد كتاباً في
خمسة عاشر مجلد في أخبار النساء، ضاع
مكتبه ووقف السيوطي على ستة أجزاء
سبها «كتاب المصاحف» للجاحظ، أخبار
للأخبار على مجموعة عيوس العربيات
والطبريات، رى غير ذلك فالكثيرة تطول
في هذه السند، فهل هذا كان من للمعيب أو
للمصحفي ؟ أليس هذا هو الصور مقابل
القضية ؟

للقضية الشائنة هي قضية الحديث من
للرايات المطروحة حديثاً، وهي في الواقع
لمست حديثة، ولم يكن ديوان جبرير أو
الكتب التي تعرضت لمصحية خط، وبما
كانت تضرب بجذورها في العروبة
المصاحفية، ومن المؤسف أن الآباء
المصحفيين أول من يدور في أحوالهم دينية
مفيدة بأعزى أخلاقية وأول ما ظهر من
هذه الكتب دون أبي المصاحف الذي صدر
عام ١٩٨٠م تحت عنوان ((الأموال الراهية
في أشعار أبو العتاهية)) حيث حوت كل
العيارات للدينية ذات المدلول الإسلامي أما
بعدها أو بإحلال عبارات دينية، ليستمر
هذا المصحح بعد ذلك حتى تفتله شيخ
محمد القصري في مصر، ناصر مبرس وكل
مهدب الأصاني، أثار عليمه جله جسدي وكل
المجدين في ذلك الوقت، واستمرت هذه
القضية حتى يومنا هذا، فممد سنة أو
سنتين طبع كتاب بعنوان ((الكتب الجاهلي
في أخبار الجاهلي)) وأرى بأن مصحفة بكل
مصاحف يقول، ((وقد حدثت في ههنا وبذلك
ما ولتأني مع الأخلاق))، وعلى ذلك مبرس



يمكن إحياءه، أي يعطى نصه، ثمة جد من المصطفى في الأندولوجيا، ولكي لا أطول عليكم سأبدأ بالموهومي. تكلمت على مفهوم الموهومي ومفهوم الموهولة. كان جدي وفق هذا المنهج أن يتم تأويله بوصفه ممثلياً، والذي المعطى، أنه انتقل من كونه ممثلياً شامياً إلى كونه ممثلياً إيديولوجياً يعطوي على حكم قيمة. أنا لا أرى في المعطيات الثقافية بعد الحكم، حكم القيمة بينما الآن وأنت تطلق على لمبدأ كنهه موهومي. بدأت أحس على شعوري بعنسي بقسي أو على تراثي. كأننا أقول مبادئ مماثل مضاهيهم نطلق في عصرنا كالكلمة أو رحي أو كدمي. ولأن دخل مفهوم موهومي ومن الممكن أن أودعك (ضاحكاً) يا فتوى يا صحتك، أما أريد أن أتكلم على الموهولة بوصفه ممثلياً ثقافياً وليس بوصفه ناظراً إيديولوجياً يعطوي على حكم قيمة

عبدالله القضاة: هاجس الموهومي من المصطفى إلى شركة الإيديولوجيا قائم وبشكل مستمر و اعتقد دائماً وبشكل مستمر أيضاً إلى أي طبع مقروء به سبباً في الإيديولوجيا بشكل تكون فيه مرصين على الموهومي كما أنه في معاريفنا كلابيديولوجيا سمجده انفسد في قلب الإيديولوجيا، ولأن مارت كانت له كنية جميلة وهي (إننا لا نستطيع أن نحارب المسمى إلا بالتمسك ذاته) وهذا يعني بأن المسئلة تكمن في اللاوعي الموهومي بين

أيدينا وهذا لا يعني بأننا إذا كنا عاجزين عن التخلص من الإيديولوجيا ألا نقوم بفعل الفصح لها. لكن مع سداً ما الطريق التي فصيح الإيديولوجيا؟ أعتقد بأنه ليس به طريقة لفصح الإيديولوجيا، الوجود بعد ومقد لمقد ربه يكون هذا هو السبيل الوحيد الذي يمكن من خلاله لفصح الإيديولوجيا الإيديولوجيا حالة من حالات الوعي، حاله عدم إدراك لأحد من فضله هل يمكن أن نتخلص مع الموهولة كعملي ثقافي؟ نعم، ممثلي ثقافي وإن جفقت إلى الموهولة فمن دون شك هي أن ثمة، خلافاً، أي في الإرسال أو الاستقبال أو هي التعامل مع الموهومي كالمفهوم دائماً ما يكون ذا طبيعة رمزية يصرف رغماً عنه بطريقة أو بأخرى، إذن، ما الحدود التي تجعله مفهوم نكي لا يتراق؟ لأشك في أنها المنظومة المعصولة لكن قد يقول البعض إننا لنمسا بصدية بعد. تكلم من الموهومات والمصطلحات، وقد قد يكون صحيحاً بالنسبة

كثيراً في تحديث عن عصر الأموي بطريفة جازمة لأنه عصر مجرأ، يتصله عصر البربرين وعصر الممزرمة. إنع وكلا الأفكار التي تصارع عديها العلاسفة نشأت في العصر الأموي والممزرمة ما جاءت إلا للرد على قضية الخلافة والممزرمة والممزرمة. ومن ثم يجب أن لا نلجج في مسئلة المعهجية هي حكمنا على عصر الأموي وبالدلائل في قضية الممزرمة والممزرمة. فجزير والقرنوق ولا محل لهم كانوا اعلاميين يدهمون عن المسئلة الحاكمة وبذلك اعلاميون آخرون يدهمون عن الممزرمة وبذلك لا يستطيع أن يحكم على مبادئ حريز هي مدح عبد الملك من مزوان في أنها ضلعة

عبدالله القضاة: لأشك في أننا قرأنا الأموي عبر التاريخ العباسي، وقرأنا الجاهلي أيضاً عبر التاريخ العباسي، وفي اعتقادك بأن حداثة التكوين في العصر العباسي من خجل الأمر



التي جرت في ثقافتها وتكاد تكون مسألة يوفوف على تلك الحادثة. وقد منها من الأمور الهامة جداً التي يكون بإمكاننا أن نهم ثقافتها، وإن أي عمال في فترة هذه الظاهرة سيجتهد بعض الأمور كثيرة، وستصبح كثير من الأمور في مقام العسكرة التي بمعنى وفق واقع غير صحيح فالمعروف كان يجري عبر بيت عديدة ومثابرة ومعتدة وهو بحاجة إلى عمل على تأكيد تلك العقد التي تكسرت في بناء وتفتت من خلاله. ر بعد لا شك فيه أن البدوي قد انتهى إلى يكون مسكاً كما أن البدوي أصبح يدور مستجيباً لشروط لعبة البدوي التي تتحد من خلال الواقع الذي يدورها

مختار عياشي: المنهج كما تم عرضه مدعاة نمسة بمعنى الإخفاء به والإعجاب بهم الوقوف عليه وهو جهاز مفاهيمي مثير ويصعب خترافه بسهولة وتكون وراء هذا الجهاز المعاهيمي الذي

جوز لوس هو أوب من معرض للموضوع، ولا مثلاً تصور والشواهد عليها كثيرة أيضاً

أما فيما يتعلق بقوله: عن الجاحظ بأنه ليس عربي وليس أعجمياً فإن ما أظنه في هذا هو أنك قد جادبت الصوفي، ذلك لأن الجاحظ عربي، وما كان يعجز في ذلك ن تمساق وراء غير دون التحقق من مصدره، وعلى سبيل المثال لا التحص فإن إشارة بالقوت المصري في كتابه (معجم الأديان) هي أن جد الجاحظ كان اسوي، ليست دليلاً على أنه لم يكن من أصل عربي، وربما هذا ما يجب له بعض المستشرقين ومن تابعهم من أمثال طه حسين وشوقي شفيق وقد أغفلت أخبار متوترة رواها مثلاً أبو سعد البديهي وهو أعجمي فارسي يقول: الجاحظ عربي حليبي من كعدة فلو كان أعجمياً أو بـ، حلأ أعجمي بفخر به البرقي ولذكر هذا،

لمحرويه: الجاحظ ليست موضع شك وخاصة في دفاعه النصار من العربيه

فوزي طوقان: لا أستطيع أن أخوض في نقد منهج القضاة لأعني شخصياً كنت معكاً في تصديق النظريّة والتطبيقي عليها. أما من حيث المصطلح فقد ذكر الدكتور القضاة القضاة في العصر الأموي والممزرمة، أموز ن مسئلة العصر الأموي مسئلة معهجية يجب أن يتبعه بها كل من

يبحث في مجال التراث. مسئلة العصر الأموي أنه نون في العصر العباسي ونون من قبل محصورين من هصين العنصر الشيعي والعنصر العباسي، ولو أنها في المرحلة الأولى كان قوس رهاون وجد مفصائل الأمويين يخنصروها الطوري، وعندما يذكر معاهوهم يتبعه، حتى إذا ما جاء، إلى مذهب أبي طرس مثلاً التي اضهرها عبد الله بن علي ذكرها في سطر ونصف هذا الرجل شتهر بتقليب التروايت والأمو كدس ما كتب عن العصر الأموي ثم يمزج بمقترة الواقعية. غير أن ما كتبه في ولع الأمويين بالخمر أو ما اشتهر عن الوليد أبي يزيد. إنع عن صفات سبيله لا يجدها على من الواقع فهناك العديد من المساهم الصغيرة في كل منشأة أموية في بلاد الشام بلغت أكثر من ٦٨٤ منشأة نصبتها بمصممي، في كل منشأة مسجد حتى للجمال نصفي في المنارة الصغير للمجد يحد في مسجد كما عثو بالمشاهد الدينية وجمع بسنن والسيرة النبوية، ومن ثم علينا التعرف



مكررة الجمجمة نواحدة تتكرر كثر من عشر مررت في الوقت الذي يكون قالب المصنوع واحدًا الجمجمة الأولى قبل خيها المعنى، فلماذا عشر الجمل الأخرى؟ القلة ابتدأت فأصبح المصنوع خصايًا لا عقديًا وجدائيًا لا يمكنه أن يتبع سوى الأوامر التي تكون بعيدة كل البعد عن الحقائق.

هذه «ضاد» يلي قتل الصداقة المريبة مانع عن أنها قد دخلت من بوابة ما هو وجداني ولو أنه دخلت من بوابة ما هو عقلائي ومطقي، كما قد انجرت ولي أرمع بأنها كانت سمعًا نجاهاً كاملاً فهذه كانت العقبات، ولكن على الأقل كل من سيجر وسكون هناك نوع من أنواع التوهم الضمير حيثما من بوابة بوجداني أسس لمقد ومشكلات كثيرة كانت سبباً في فشل حداثته وفي كتابتي النقد للثقافة لحزت إلى أن خطاب أوديس خطاب سمعاني محاذي العقلائي خطاب كان متقماً لكنه لا يغشي إلى خطاب عقلائي أو منطقي.

محمد الجيتي كتب أوابق الأوبر من رواية خرق في يوم من الأيام أنت تعاملت مع رولان كإشارة حرة وجاء عن يمينك وكعز صاحب "أوبر" في إحدى راسمته وتعامل معك كإشارة حرة، أود أن أتدخل مع العاديين الآن من الرواية التي أعجب بها كمصطلح. عبد الله الدامي عند الخطيئة والتفكير، أبلغ هذه الهجرات، ما الذي يمكنه أن يعبث في راسمته؟ سمعت في طرقة قصت إلى طرقة بحث كان الفذاني قد ألقاه عام ١٩٩٥م في الكويت، عن الأفاق التي تصور بسند الأدبي وفلت تلمني عثر في فجوة ما بين السطور عن أشياء تعديني عن شيء من هذه التناقضات والتضارب الخفية التي كانت تجري في سبيل مشروع الفذاني، لا أدري إن كنت وقفت على أشياء تعديني، أو لا وقد كان العديد من هؤلاء طوال الوقت يمسونه بالتضارب، وفيهم بجاريه، أو بباريه الذي اعتمد على هذا العديد من التبرعات، يتركتي أهدم سؤال قد يبدو تقليدياً، ولكن السؤال، ما المعايير التي تحتكمها أراء هذه التبرعات. فكرة الجد طرقة الفاية؟ نحن الآن نتحدث عن انتقاله من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي الجمالي، أين سيكون؟ أرى أننا لا نتكلم كثيراً أمام أسئلة قد تكون بصابة إلى شيء من الوقوف الطويل حولها، إني أسمع في طرقات الذي كان يجسد عن ثقافة الاستكشاف بنية حمية صارت تنبث في الكثير من الجسم والتجربة، ولقاء أحكام القيمة التي تبدو مفرقة أحياناً، وبعد لأشياء حقيقة لتبرعني وتم التمسها بوضوح، وعندها في جانب ما يبررها عقديك، هي الروح البوعمانية التي تتشام مع رولان بلوت ثم مع أيكو ثم مع إدوارد سعيد لتستدير الاستشعار والاستثمار، أنا أعتقد على الاستشعار والاستثمار يكون حيزاً بجزئياً مسطراً، وقد يكون مملوفاً بهذه التحويلات السريعة التي لم يمدني كسري، ولا أستطيع أن أؤلفها كلها، ولكنها تفرح عليّ مسكة كثيرة لا جد لها جازيف

نصرة أخرى، فقد أود أن أطررها، والذي أهد إلى

أنه بعيد عن العبادي الإسلامية أنه عتق شخصياً أن الوقت قد حان للفكر العربي أن يطرح أنه يتكلم إلى طبقة المفكرين وأن المفكر دور أساسياً يجب أن يلعبه من الممكن أن يظهر لنا ديان نومي أكويس أو أن يظهر لنا شخص آخر وإمارة

عبد الله الدامي ليس هناك شك في أن عصية عن المشروع العدائي يتطلب مما وثقة متفانية توافي من حلاها، الأساليب والمواضع التي أعد ففشل ذلك المشروع، وكما فضلت وانضرت بأنه لا بد من عقد ندوة متخصصة تناقش من خلالها هذه العصية وأضمد بأن هذا هو سؤال الأسئلة، ينبغي يتفكك من قراءة لمصطلح الثقافي على مدى التقييم عاماً الخاصية كيف كان وصفاً وكيف هي حيزه؟ هذا إذ كنا مرعب في الانتشار بشكل يكون فيه أقل عيوباً في الخمسين سنة القادمة، وما أعتقد هو من فشل العداية التبرية كان مأساً من عدة أسباب، كان من بينها ما وكوب عليه في كتاب النقد الثقافي وهو أن فشل العداية التبرية مانع عن كونها قد دخلت إلى موضوع المنهج غير برة الأثر، وما أرى المنهج خطاباً بالمعاني وغير عقلائي، فإنه من غير المعقول أن يكون هذا المشروع مشروعاً تويرياً يتخذ العمل والتمثل، وبما أنه دخلت من البوابة الخطأ فإنه من الطبيعي ألا يصل إلى المنهج الصحيح، هذا حقيقة في حداثته هو قد كما تخرج كتبه، ومثلاً فيسر أعد كثره وفي نهاية الأمر كانت النتيجة لا شيء، وإنما كان في مفهوم العبرية والعداء هو من يجره، وبني وقد قد سبه في بعض أي الدين أيضاً قد فهمها شعورياً فالتعبير والواجب والنص الديني بما فيه وقعه قد تحولت وتشرمت في أدمي الناس، فبدلاً من أن تكون قيمة عقلية لتقيم شروط الحرية والعدالة والإنسانية يكون العكس ما أنطى هذا، إن؟ عتق بأن الخطأ ليس في النص الديني الخطأ في التفسير الثقافي الذي هو متشكك عن العرب، كل الأمم لديها شعر الإيجاز مثلاً، لديهم شعراء التي هي من أرقى الأشعار لكنها لم تزل عن الأشياء الأخرى، فالشعر لديهم له موقعه الخاص كما نعتل والمهمة مكانهما الخاص التخل الذي عندما يكمن في وجود خطاب مستحكم وقابل يفسر دوره المهم من أواخر العصر الجاهلي إلى يومنا هذا وهو الشعر والشعر هذا ليس بمعنى البروت الشعرية وإنما النسق الشعري، فقد كان العرب الأوائل يتركون الشعر على أنه لإدارة الانفعال من المصيبة بالاحتجاج، لكن عندما ننظر إلى المصيبة من سبيل وأنزل إلى يومنا هذا فابننا سجد بأنها لا تلتزم الوصف وتهدد إلى إشارة التهميش، والله يستدرك الخصب الملاهي وكذلك حينما تقرأ رسائل أمير بيلان سلال، فهنا تجد بأنها هي عصبها، نحن بلا عية وهذا ما هو واضح ومخيف على بعض كتابات هذه حين طرقت مدح في قراءتها، ذلك سجدها مكتلة بطلانها لمتنية جمل

للتاريخ الذي يستهلك الثقافة ويكون دوره مقصود، على القردة والهم، أما بالنسبة للإسكان الذي يمس لإنتاج هذه المعرفة فإنها ضرورية جداً بالنسبة له، والمهم يصبح نمسا بطلانها مصطنعة فإنه سيجد نفسه مأساً لكلام لا معنى له أصلاً، الضابط المصطنع له خرافة وبه مضاره، فقد تجد نفسك وأنت تتعامل مع إشكالية ما بأنه من الممكن أن تقدم لنا هذه الإشكالية بمعنى متبذرة، لكنك كنتك عن الأعداء بهذه نعتاني، لأنها لا تتوافق و جهارك، معطوي والمصطنع، لأنه موافق بالمدح على معها، فذلك سجد بأنها سجدت خلال في بطلان المصطنع لديك، وادعاء ما يكون الإنسان النهجي معرماً إلى نوع من التمسار، إلى نوع من الاعتناء، ففي مرة من المرات وفي مناقشة جرت في السعودية قالوا لي، أنت تروي على التمسار، قلت لا، أنتك هي أنتي التي أعاني التمسار، ولو أنني لم أفل ذلك فإني إلى أسس إلى ما أريد، وقد يتصور البعض بأن هذا خطأ في اللغة النظرية فيها هو واجب الكمية، وقد قال لمر إنك تترك النص ما لم يوافقك، قلت له أيضاً، هذا صحيح، فظل النص على ما قاله فإنه لي يكون لوجودي دائم وإذا لم أضم النص لأفعله ما لم يقل فإني لم أفل شيئاً ما قاله النص، فإنه وانتهى الأمر، كما سبست بساحة إلى أن أفل إلى النص، قال ما قاله فعداً إلى أود من أن يكون خوضي، عديته تقوّل النص ما لم يسه، وإذا لم أفل هذا فإنا لم نضج معرفة ولا شك في أن طرح مثل هذه الأسئلة مشروع ولا بأس في أن نضج صدورها، ولكن هذا هو شرط اللغة البهيمية المتنية والذي يريد أن يتفهم في شروط هذه اللغة عليه أن يهبط، ولا بد أن أبقى مع نظريتي ومعطوتي المصطنعة حتى لو هزمت، هذا هو شرط اللعبة ولا شك أن بها السبب، وأعتقد بأنه لا بد أن تكون لدينا بعض الشجاعة، التي قد تفهم على أنها جراءة وربما تفهم على أنها وقاحة

إبراهيم السعيد عجيتني المعجولة التي ذكرتها قبل قليل وهي أن العداية سميت «شعر» ولم تشمل المفهوم الاجتماعية والإنسانية، وأنا شخصياً أجد هذا الموضوع هاماً جداً، ولا بد أن يمسس له ندوة في يوم من الأيام، أود أن أسأل الدامي، طبعاً إذا كانت هناك أسباب لدية عن عدم اشتغال العداية للمفهوم الإنسانية وبخاصة علم الاجتماع ونسبته والدراسات النوعية من بطلان الدكتور، الدامي من أعلق باب الاختلاف كان عادلاً، مأساً في تجميع الفكر العربي من هناك طريقة معينة معشاة المنع العربي والإسلامي بالفتن الأوروبية والصور الوهمي وخاصة عصر النهضة وهل من الممكن أن تظهر طبقة من المثقري في عصر هذا إذا ضحكاً لهم أن باب الاختلاف مفتوح في جميع الميادين؟ وهذا يعني ضرورية التأكيد على مفهوم الحرية من هو مناقش للتحاليم الإسلامية أم هو جزء منها؟ وهل الإنسان نمسا هو سدي منع بحرية؟ وأدعي

هذا لا يلائم طلبة آية لعية التعامل مع المفاهيم
فأشياء ما تكون مهمة خطوة إلا أن أي خطأ في
الاستخدامها قد يعوقه إلى عنصر محدد. وهذا
يعتمد بأنه قد جرى دراسة العصبية وربما
لذلك المتطورة اليلاعة اليوم ما كان في نظائرها
بأن سواه استخدامها ويضمن ففان مسألة التعامل
بعده جعل اليلاعة تموت، كما أن رجالاً مثل
الجرجاني استطاع أن يطور المفاهيم اليلاعة
بمقدمه من حال إلى حال، بحيث جعله كأنه
يؤكدها الإجابة عن هذه التكاليف أو تلك وهي
تتضمن مع البنية يجب أن تملك أية مملكة
منتهية من ذلك المصطلح الذي حوّل فيه الجرجاني
مفهوم نظام من الأفكار إلى شيء لا شك في أن
الخطأ في الكيفية التي اتفق فيها عقيدة الجرجاني
لأنه أصبح بحيث يكون بإحاطتها أن يجد من
تكاليفه (عشر بلن هذا ما يترتب بل أن تقوم

تقدم شيئاً لكنه لا تختلف عن مفوضاتك التي
سوى أن طويحت، بل حرص عشرة سنة ريو أمي
قدت لك لا والله هو ذات مجهودني هذه فإني
أخرج وبناج أخرى، ستقول حينها هذا
أنك تظنني في مشاريع الأولى فانت وسعتني
في طرية رطبة وبسيسة وبخفية تكسي
سأول لك وبناج سر، بنا بعثنا في عصر
خفي يتنظم في هذه الأشياء، ويجعلنا لنحيا
بالعلم ذات للقيام، وإني تملو بظهور أكثر
إسحاقاً لتسبي هذا الذي أتته الذي نألي إلى
الحدود الذي جرى عن الخطية والتكبير
والمعارضة الصعبة التي جرت عليه، ويكون
صاحبه يتهم بانكسر ويخطب فيه في الجوامع
نخ، وإني ذلك انكم الكثير من الاكثية التي
قدت بائنا، سمعت بشك كبير جداً في تطويع
إدائتي وإثوير طرق الاتصال مع الناس بحيث
إني لم أعذ، أو أقابل مع هؤلاء ناسي على أنهم
أعداء، أو خصم، ذلك لأنهم جزء من جمهور أنا
مسؤول عنه، وما أعتقد هو أن نحن نلزم
الجماع من الناس ينسبون حالة الاكثية في
المنع مني على تلك الفكرة التي يمكنكم في

عبد الكريم حصن: هي الواقع السوائي محدد بدينق وهو متعجى، ولا أذكر ما كان مفهوم التسمية يصعد من خلال التولية السجدة التي ملأها الفكر القديم في كنفه هي ان مفهوم البنية مجموعة من العلاقات بين مجموعة من العناصر التي طورها في مفهوم شي جداما لا صاحب التبعير على بقية العناصر الاخرى، فالتكرير على عنصر من هذه العناصر فأن يكون المذكر أو المؤنث ألا يجعل كنهه مفهوم العلاقة بين العناصر فلا يمكن في رأيي تحديد ولا لفظيا ولا تشفيا ان يعزى عنصران عن بعضهما اما أن يكونا المكونين لحدثا له هو متعجى أو ان يكونا يبينون تشكك جداما وهو عنصر

عبدالله القلمى

إدراكه كانت عمالة الهجرات
البحرولاء والتجربة، ثم تصرّكته فهي حقيقة الامر
فياهاه قد عرفتني أنا أيضاً ضاملاً إلى أصل وأصلي
في شياهمي ذوق الاكثاريات والآخريين و العالم .
في أكثر من ألفاً في خيرة الامم والأزعم ما كل ما
يصدر مني لا يماضي في الخلفاء وبين من شال
بالعالم، فليلاً لا الهامه معني بالعالم معني
بني، لكن ما يمتلي في الوقت هو من كل
عقله وخطوه تجتهد بصواب والاعتناء مما كثر
منه، كانت نفسي في رمال ممتحركة لله والعالم
المتحرك في مجرى وبه وهي المتسكنة أيضاً في
المتحرك الحظي منتدتها

وَأَنَّ مَوَاسِيَ الْإِسْحَاقِ نَصْرَانِيٌّ، يَسُونُ قَرْدِي
أَفْرَدَ وَاحِدٌ مِنْ جِبِلِّ يَشْخُصُ لِلْمَيِّ فَيَقْدَرُ مَا
يَعْمَلُ إِذَا رَأَى عَبْدَ الْجِبِلِّ، يَسْأَلُهُ مَا يَفْعَلُ مَا
تُرَكِّبُ الْإِخْطَاءَ أَتَيْتُ سَفِيحًا وَمِنْ يَدِي شَيْءٌ
مِنَ الطَّوَرِ، لِأَحَدِ سَيِّدَائِي حَسْبِي وَنَسِي
أَقْلَّ لَدُنِّي كَشِئْتُ بِمَنْ لَحَظَاتِي وَصَلَّيْتُ الصَّلَاةَ
بِحَاجَتِ أَحَدٍ وَأَنْ يَشْفِيَنِي لَدُنِّي وَتُشْفِيَنِي
لِلْإِدَامِ عَلَى الْأَشْيَاءِ، يَشْرِكُ لِي أَنْ يَتَّبِعَ لِقَاءَ
ذَخِيرَتِي وَأَنْ يَكُونُ هَذَا حَقِّي، فِي أَيْ مَا يَوْجِبُ لِي
أَنْ أَرَأَهُ وَأَسْئَلُهُ هُوَ يَقْدَرُ أَحَدٌ حَسْبِي وَإِحْرَاجِي أَوْ
يَهْدِيَنِي أَدَّ السُّبُحِيَّ فِي مَنَامِي أَكُونُ فِي أَمْتِيهِ، لَا
يُطْلَبُ لِمَا يَدْفَعُ كَأَمَّا وَكَاتِبِ الْمَطَرِ الْأَحْمَرِ بَازٍ
يَعْبُدُ نِعْمَةَ الْقُدْرَةِ، قَوْلِي وَأَنْ لَقَدْ أَلْبَسَ يَوْجُهُ
يَسْأَلُهُ لِي تَعْمِيلَ لِمَسَارِقَتِي، وَهَذَا مَوْضِعَانِ
يَسْأَلُهُ وَفِي الْيَقْدَرِ

في سؤالك نصيب من حصة شعاعه وما بقي
فصله وتم تقسمه 4 طبقات فكلت من مجموع 14
رات حصة شعاعه قر 20 تقاضية هناك يقول
عن (أبي عبد الله) عليه السلام أني جئت بها لم



عزائي وبكل سرور، نبدأ دروسنا اليوم ونبدأ
لا نذهب مباشرة إلى ثقافته ؟ ونبدأ بدرس
بارت ومارك ولا ندرس زال فريس وسوزان ؟

[illegible]

بالنسبة للإمام علي (ص) بن أبي طالب (عليه السلام) الذي كان له دور كبير في نشر الإسلام في اليمن، فقد ورد في بعض المصادر التاريخية أنه كان له دور كبير في نشر الإسلام في اليمن، وقد ورد في بعض المصادر التاريخية أنه كان له دور كبير في نشر الإسلام في اليمن.

حبيب الله الخادمي، الداعية عيسى عقلاية، لأنه
 دشجرت، وبإمكان الداعية العربية أن تصبح داعية
 عقلاية، نحن نستخدمها هنا بطريقاً ما أو
 بأخرى، جودها إلى لغة لا عقلاية ولا منطقية،
 وربما تكون النجوة، برر الفمطق التي يمكن أن
 نتكف من خلالها ما إلى اللغة العربية هي أنها
 منطقية ومنطقية أم لا، المتفرج بين صوفي
 أي من بعد المصن أو دة، من لغة لاصل إلى
 العربية لأنه يقارن لغة بلفظ المشكلة أو لغة
 الإنجليزية كما عرب شوك، ليست لغة سباز
 أو شوك لأنه قد تهي المجاز، ولأنها أصبحت لغة
 علم وعرض، وهذا مثل شوكنا معاداً شعرك
 من داس حين كتبتة بالإنجليزية قال لأخي
 بثل من ليلة أدوية حاملاً، يعني، كما أنني
 أحب أنب هي أدوية الفتة التي هي ليست لغة

مستشرقين **بين شعور**، أفاد نصي إلى منطقة المغرب العربي، منطقة لم تفتح الكثير من الشعر بمعنى آخر إن الشعر لم يكن مؤثر فيها ومع هذا فهي تفتتح بكل مساوئ الأفة المغربية، هل عازت عصر أعي أن شعر هوسيب كل رأيا ثقافية و هل تعد الفجوة ظهورا ينسب إلى نظام تصنيفي، مستشرقين البدوي من مبشع وبو، منطقة أشعارة من جهة، ورجعة من جهة أخرى فثبت أن يأخذ هذا الأخير بمعنى الاستيعاب، إلا ترى إلتنا نرى هذه المفهوم الثقافي في الإنسان عن مناقشة النصيعة، وإنما معالج الشعر من حالته

الإيمان ليس بمصدر من وحيه المنصهر، وكما
 المؤلف يدرك مكانته أن يصنع المنصهر، المنصهر
 تعبئة الثقافة، وبشكل عملي شيء يصور
 لا يمكنه أن تحدث في منطقة الشغل البند
 الثقافي إلا بشرط: تنسيق المنصهر المعاصر
 للنسق الواسع، وهذه التوسيع لا يمكنها أن تدخل
 على عيبه بحث إذ إن عيبه بحث تسويد وجود
 هذه التوسيع كما أن لغة شروفا أخرى ثم الأثرها
 بغية تسكيلها، الكتاب طوي إلى ذلك أصبحت
 خلوًا جبراً كلّي الشك التي يبي أن يتم عبارة
 من عرجة غير عقلانية هناك شروط آخر.

بیت: نسو ۴ گنبد الیہ بنانا

رؤية رحب هي رؤية حي متكامل يأخذ بنظر
مع عبد القدوس الحجازي عبده قال: يرى العنصرية
في الإسلام والمسلم هو ذلك من هذا الجنس. فكل
من يقدم عليه فلهذا الحجاز لا يرى الحجاز
الوحيد به
الفرقة من بين عام هو الصدا بكي على حد
المعنى في حين أن الفرية عند المسكني ضد
عصر الحجاز عند قسم المسكني بيلغة في
يؤن ويضع على معنى علم التبع. وهو الذي الثاني
بالنسبة لمعجزة الحجاز بدلاً من الصدا المحدث
أعند أنه كان هو هذا من الفري القوام
الفرقة عندهم ذكر عبد القاهر الجرجاني
بنظره الفهم، وذكر أن من الفريوس أن ينظر
أعلى المعجزة بشكل على معنى المثال. عنده
الفرقة لتقصية (وي) التي هي العظمى على الأتم
الفرقة شيداً. كيف ظهر المعجزة على أنه معجزة
الفرقة هي المعجزة هو غير بنظره عبد القاهر
الفرقة الخامس المعجزة

ولما تمّ بموقف الدكتور من المحاور وعلاقة
التجارب بالقضية من هذا الجانب التلقينية
والمعيار كالأعداد وحده ولا يستطيع أن يخرج
المجاز، إلا أصبح الذي مضى تعميماً، كالأستاذ
فقط سيد كاستهم، الخ. فموقف الدكتور من
هذه بحاسه.

عبدالله القدامي، كما نعرضه في زاء كلام الجرجاني هناك كلام لمعد في علمه اللغة وأما من لهم وهو من الكلمة قبل من تستخدم لم تكن حقيقة ولا مجازاً وإنما كان كل الاسم هو الذي يصيرها حقيقة أو مجازاً كما أناسيه بالظنية أو اصطلاح عربي لأنه ليس حقيقة بل حقيقة من الشيء الجوهري. وما سمي به من

عبدالله تَغْلَافِي، القصيدة إلى الشعر بقية
السبق إلى المبالغة الأحرى، حتى الآن،
فإنه يعرف ليس شعرياً لكن في جوهرها هي
مقبولة هذا هو التحلل الذي حصل وبأن الأمر
المتصور على أن لشعر عالمه ومجاله لا يختلف
الأمر وهذا هو مطلبنا كما أنه ليس له أم لا
ولها شعر وأشعار وبها يعرفون، معقمة، لكن
بشكل أنه حتى الانتباه التي يسبب بشعره حد
شعرت وقد تكلمت قبل هليل عن خطه
الطبايري، يوسف خطايا مثالياً وموضوعياً لكن
لأنها ما هو مشعر، في خطاب الجادري. الإشكال
أدى إليه، حتى ما يتصور أن طرفة ياتة غلابي أو
مطفي وغير شعري، بمعنى به الأمر إلى أن يكون
تكتسب بالهمم الشعرية. معجلى أن الموهولة
المتصور أنشورولوجي، انشكى على الانتباه إلى
هي في من حوبة يوسف مؤسسة مصلكية وإنها
تأشفي. مؤسسة نظامها فتكم، يكون شيخ
مغير، و شعر، المتبرود وفارس المشرقة ٩ هذه
بمناجج الثلاثة هي القيد هي مناجج السهادة
ولو أننا حصرنا أنشورولوجي من هذه البنية
بأن تقوم عليها القليلة تكافى الهندية لا ضمة له
هذه البنية انتقلت لتكون بنية القصيدية وأما ما
فأما بين بنية القصيدة وبين بنية القصيدية هناك
شئس تقابلياً تماماً بينهما، وعندما استقرت
القصيدة في الوجدان العربي، انقلت أسواقها
فكتمت في المجتمع ندمي العربي، فخذ انتقل
النموذج القلمي إلى النموذج شعري والنموذج
شعري إلى نموذج الهندية، وبالتالي هذا صدر
موجاً للسلالة الذهبية والفضية، واستمر الأمر
إلى عهد السلطنة ورونيهما إلى منتد الأث شغل
المدح، وما ضلته وفخرته.

حول كتاب : « ما هو الأدب » للدكتور رشاد رشدي

ما الأدب

في نقد "ت. س. إليوت" والنقد العالمي ؟

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

المتأمل حين يستوعب ما كتبه هؤلاء ، يقف على أن ما كتبه كان بمثابة ردٍّ فعلٍ للدعوات متطرفة وأوا فيها مساساً بالأصول الفنية للأدب ، وسرعان ما توسعوا في نظرتهم للعمل الأدبي ، فنظروا إلى جوابه الاجتماعية والإبداعية ، ثم شرحوها وتوسعوا أحياناً في شرحها بما لا يدع مجالاً للشك في أن دعواتهم الأولى لدعم التراجيديا الفنية فحسب ، لم تكن إلا مقاومة موفقة لدعوات خاصة كانت - في تاريخ النقد والفكر الإنساني - بمثابة تطرف تولد عن تطرف آخر .

والباحث المنصف لا يبحث عن الحقيقة في هذه الدعوات المتطرفة إلا إذا وضعها وضعتها الحق في قرائنها التاريخية ، ثم أضاف إليها ما يكملها من النظريات الأخرى المعتدلة التي عبر عنها أصحابها في ظروف طبيعية . والخطر كل الخطر على النقد الأدبي أن تأخذ وجهة نظر خاصة لنقد عالمي كبير ، دون أن تربطها بعلاقتها التاريخية التي قبلت فيها ، وأخطر من ذلك ألا تربطها بآراء الكاتب نفسه في مراحل تفكيره الأخرى . فتنظيريات النقد الأدبي تتكامل إذا وضعت في مواضعها لتاريخية الصحيحة ، لأنها بمثابة استيعاب لوجوه الحقيقة في حالاتها المتعددة .

والنقد الأدبي الحديث في البلاد العربية في حاجة ماسة إلى وعي تاريخي صحيح فيما يخص نظريات النقد الأدبي العالمية . وهذه هي السبيل للنهضة بالأدب الحديث

يندرج الأدب في عداد الفنون الجمالية من تشكيلية وتعبيرية ، وهو يشترك معها في التعبير عن الحالات النفسية والوجدانات ، على أنه يفرد ذاتها بأن أداة التعبير فيه هي اللغة ، واللغة في أصلها وسيلة اجتماعية فنية في طبيعتها ، والأدب بطوعها للتعبير الفني بما يصفى عنها من صبغة جمالية ، ولكن تظل وسيلته إلى ذلك هي الدلالة على المعاني في ألفاظ موهوبة في قالب جمالي . والمعاني في ذاتها لا تُرسم ولا توضع في أحسن ، لكنها تجسم في الكلام أو يوحي بها . ولهذا تظل دلالة الأدب أعمق وأوغل في الوعي الاجتماعي من دلالات الفنون الأخرى ، على الرغم مما له من صلات عامة مشتركة تربطه بتلك الفنون ذلك أنه يعتمد على اللغة ، وهي أصرح وأقوى في تصويرها ومعانيها الاجتماعية من وسائل الفنون الأخرى .

ولذلك كانت للأدب رسالاتها القومية والوطنية والإنسانية التي تختلف باختلاف العصور ومطالبها . وطالما اجتهد فلاسفة النقد الأدبي وعلماء الجمال - منذ أفلاطون وأرسطو - في جلاء التواحي الفنية للعمل الأدبي مع بيان صوته العميقة بالحياة والمجتمع ، ومع شرح ما له من أثر في تنمية الوعي الإنساني بعمامة ، أو القوى والوطنية بخاصة . وإلى جانب هؤلاء قصر بعض النقاد مهمهم على شرح المقومات الجمالية للفن ، في عصور معينة وملابس خاصة ، لكن الناقده



ت. س. . نيوت

كبي ومحضرائي - من مهيج في النقد رأيت أننا في حاجة إليه في هذه المرحلة من مراحل نهضتنا ونطورنا .

والكتاب - على صفحه - يحس مسائل كثيرة ، لا بد لمعالجتها على حسب ما أشرت إليه من مهيج في صدر هذا المقال - من مقالات متعددة ، لكن الأفكار الجوهرية فيه تدور حول (موضوعية الأدب) ثم (استقلال الأدب) في ذاته عن كل غاية اجتماعية أو خيالية ، أو حيوية . ولا يكاد يعتمد المؤلف في ذلك كله على غير ت . س . . إليوت ، في مرحلة من مراحل تفكيره ، كما سنشرح .

وحق لنا أن نتحدث - بهذه المناسبة - عن هذا النقد العالمي العظيم ، فتجلبو بعض جوانب نقده لذاتها ، لأنه أثر في نقدنا العربي الحديث ، وفي شعرائنا وبخاصة لدى من تنقفوا بالثقافة الإنجليزية . ولكننا نقتلنا من الكتاب الذي كان السبب في كتابتنا هذا المقال ، محققين بمصادره من ت . س . . إليوت ، فذكرين مصادره هذا الناقد العظيم ، ومشيرين إلى ما دفعه إلى هذه النظرة في أولى مراحل حياته في النقد ، لتذكر كيف تطور هذا الناقد نفسه معدل من هذه الآراء ، أو توسع فيها .

ولن نطيل في الحديث عن موضوعية الأدب ، التي هي محور الفصلين الأول والثاني من كتاب الدكتور رشاد رشدي ، لأنها ناحية فنية محضة لا تمس قضية الأدب والحياة . وهي دائرة في نقد ت . س . . إليوت حول ما سماه : (النادل الموضوعي) الذي يخلقه الكاتب . وقصده ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيراً مباشراً ، بل يخلق عملاً أدبياً فيه مقوماته الفنية الداخلية التي تكفل - فنياً - تبرير الأحاسيس والأفكار والإفناح بها لدى القارئ ، بحيث لا يحس أن الكاتب يقضي إليه بلبات نفسه بإثارة المشاعر لإثارة مباشرة .

وعبرة الدكتور رشاد في كتابه (ص ٢) : البلاغة هي

ونقده عندنا ، ولهذا كان من أخطر الأشياء على وحيثما الأدبي ونقده أن تأخذ وجهة نظر بخاصة ، ثم نقول إنها هي النقد الحديث لأشياء سواها ، دون أن نخلها نخلها من حياة الكاتب من جهة ، ثم نخلها من النقد العالمي من جهة أخرى .

...

لقد تارت بنفسى هذه الخواطر عند قراءة الكتاب الذي أصدره الزميل الأستاذ الدكتور رشاد رشدي بعنوان : « ماهو الأدب » لما لمؤلفه من مكانة وقدر - على مدينتنا من خلاف في وجهة النظر العلمية في النقد الأدبي ، وهو الحقل الذي يشغل فيه كلانا .

ولن يكون هذا المقال نقداً للكتاب المذكور بقدر ماهو تقرير لقضايا خطيرة في النقد الأدبي الحديث أوجز القول فيها على حسب ما اتخذت لنفسى - في

ت . س . إليوت نفسه ، فهو يسير في ذلك على
درب مطروق ، على أن المصدر المباشر لفكرة
ت . س . إليوت يرجع إلى هذه العبارة للنقاد الفرنسي
« أنطوان دوسانفيل » Othnin d'Haussonville ، وهي
عبارة ذكرها — قبل إليوت — انقاد الفرنسي الآخر :
« جوليان بندا » في كتابه Belphégor (ص ١٤٠)
وعنه نقلها « إليوت » في كتابه Sacred Wood
(ص ٤٢ من طبعة ١٩٢٨) وأعجب بها ، وهذه
ترجمتها : « في العمل الأدبي جمال غير ذاق في طابعه العام ،
يستقر تمام الاستقلال عن مؤلفه نفسه وعن بيئة شعبه ، وهو
حال له مبرره الخاص به ، وكقوته ، وهو ما يجب أن يعتد به النقاد »
أما الصيغة الرياضية التي أضفها « إليوت » على الدعوة
إلى موضوعية الأدب ، يتسمتها : المعادل الموضوعي
« an objective correlative » فقد سبقه إليها أيضاً
الشاعر النقاد الإنجليزي « إزرا باوند » ، إذ يعبر عن
المعنى نفسه بالمعادلة equation ، ويقول : إن الشعر
« ... نوع من الرياضات المنهية التي تقف بها على معادلات ، لا
أرقام مجردة أو معكيات أو دوائر وما شابه ذلك ، لكب معادلات
بلا معادلات الإجاب » (١)

وفيما قلنا اكتملت مصادر « إليوت » عن
فكرته في « موضوعية الأدب » . وهي مصادر
يعترف هو بها ، أو بكثير منها ، اعترف العالم
الباحث الصادق حين يكون على ثقة من نفسه .
فليس لنا أن نزعهم له ما لم يزعمه هو لنفسه . فهو في
ذلك كله ينبع كبار نقاد الغرب فيما أقروه حتى
قل أن يولد .

ولا نريد بذلك أن نحمو أصالة « إليوت » . ففي
الحق أنه ، قبل أن يتأثر بمصادره وبعد أن تأثر بها ،
يرجع أولاً إلى ما عاناه في تجاربه بوصفه شاعراً .
وفي دراساته المقارنة قاعدة لا تغل من تكرارها هي :
أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، وأن الأفكار متفرقة

و أن يحلق الكاتب شيئاً يحسم الإحساس أو يعادله معادلة كاسية فلا
يزيد أو ينقص منه ، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء ، أو
هذا (المعادل الموضوعي) استطاع أن يثير في القارئ الإحساس
الذي يهدف إلى إثارة . وعبارة ت . س . إليوت
أوضح ، وهذه ترجمتها : « الطريق الوحيد للتعبير عن
الانفعال في صورة فنية هي العثور على « معادل موضوعي » ،
وبصورة أخرى : على مجموعه من الأشياء أو على موقف ، أو
على سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ،
حيث تم استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنسب إلى تجربة
حسية ، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة » (٢) . ولكن مؤلفنا
يذكر شرحه لهذا المعادل في تعريف البلاغة ويقرر
أنها لم توجد في النقد الأوروبي إلا بعد الحرب العالمية
الأولى بفضل « إليوت » .

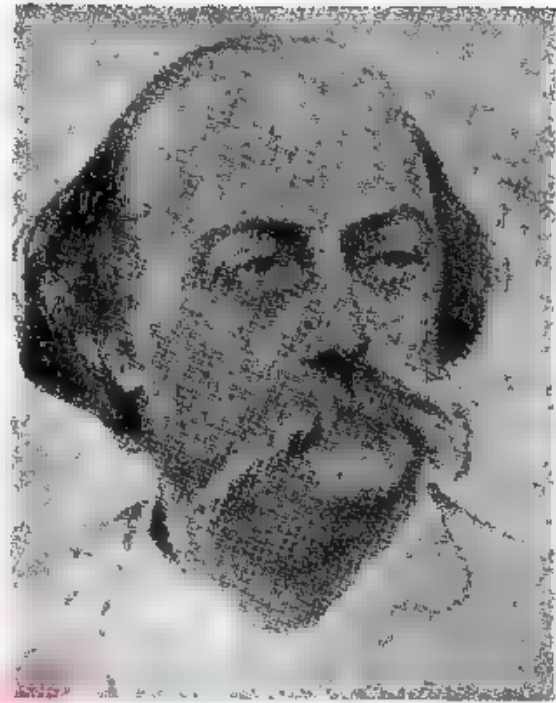
والواقع أن فكرة التبرير الموضوعي لعمل الفني
مقررة في النقد الأدبي منذ الواقعية الأوروبية ، أي
منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وطالما
نادى بها « فلوبير » حين دعا إلى أن يختفي الكاتب
بشخصيته وراء عمله الأدبي ، في « موضوعية » يظهر
فيها أصالته ، ويعمم فيها تصوير أحاسيسه ، بحيث
لا تظهر ذاته ظهوراً مباشراً في عمله ، وعنده أن
« العاطفة لا تحزن النمر » ، وكل كب ذاتياتي التي كنت ضعيفاً (٣)
وهذا المعنى يقرره كذلك « إميل زولا »
في مذهبه الواقعي الطبيعي ، مقررراً مع ذلك
أصالة الكاتب فيما يجمع ويرتب من حقائق ، وفيما
يسوق من قضايا (٤) . ويتبعه في هذا كله
« بلاك » (٥) . وليس هؤلاء النقاد الكتّاب بمجهولين
في النقد الأوروبي ، بل لأنهم ليسوا بمجهولين من

(١) انظر
T. S. Eliot Sacred Wood, 1928, P. 100.
راجع أيضاً : Selected Essays : المصنفات الأخيرة من مقال
Hamlet and his Problems
(٢) راجع مثلاً رسالته إلى « بويز كولين » في مارس ١٨٥٢
(٣) انظر
E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 27-39, 48-60.
(٤) مقدمة قصصه التي عنوانها : المهزلة الإنسانية ، مقدمة
طبعة ١٨٤٢

(١) انظر
Ezra Pound : the spirit of Romance, p. 5.

عثال من الناقص القرنمى : « ريمى دى جورمون » حين
درس « فلوير » ، فبين أنه عبر عن كثير من انفعالاته
وتفاصيل حياته فى شخصيات قصصه التى خلقها (١) .
ومعلوم أن شخصية « فريدريك » فى قصة « فلوير »
التي عنوانها : التربية العطفية ، تمثل « فلوير » نفسه
فى شطر كبير من حياته ، لكنه أحالها الى صور موضوعية
مروية بمجرى الأحداث وواقع حياة الناس فى عصره .
ومشهور أن « فلوير » نفسه قال (« مدام برنارى »)
لكنه فى كل ذلك يتبع الخلق الفنى الموضوعى ،
وهو من أوائل من نادوا به .

ويسمى « إليوت » الأفكار السابقة نفسها فى المقال
الثانى من كتابه : Sacred Wood ، وعنوان هذا
مقال : Tradition and the Individual Talent :
« التقاليد واللوحية الفردية » وهو المدل الذى يعتمد عليه
الدكتور رشاد رشدى فى حديثه عن « موضوعية الأدب »
فى الفصل الثانى من كتابه ، وهو فى الحقيقة تنمة
لفكره « إعادة لموضوعية » التى بدأ بها الكتاب معتمداً
على المقال الثالث من كتاب « إليوت » السابق الذكر .
والفكرة لهورية فى هذا المقال أن الكاتب يهرب
من التعبير المباشر عن انفعالاته فى خلقه الأدبى ، ويمحو
فى خلقه الفنى هذه الانفعالات ، مضجياً بذات
نفسه (٢) . وقد يبرع الكاتب فى تصوير التجارب التى
تمثلتها بفكره أكثر مما يبرع فى تمثيل ما عايناه فى
الحياة من تجارب (٣) . ومعنى التقاليد tradition عند
« إليوت » هو اعتداد الكاتب بتراث الأدب الماضى



فلوير

مجزأة ملك الإنسانية جمعاء ، وكفى الناقد أو الكاتب
أصالة أن يخلق منها كلاً يظهر فيه شخصيته . ولنا
كان التأثير الماضى غير ماس بأصالة الكاتب أو الناقد .
« ويستنتج » « إليوت » من قاعدته السابقة أن الفنان
لا يعبر عن انفعالاته ، لكنه يحيلها فى عمله الفنى
إلى صور موضوعية يعتمد فى إنتاجها على عقله الخالق .
وعنده أن الانفعالات الذاتية للكاتب قد تظهر فى عمله
الأدبى ، ولكن لا تنزوى إلا من خلال الأحداث أو
التجربة المبررة موضوعياً . فالعمل الأدبى أشبه بمركب
كيمياوى تختفى فيه شخصية الكاتب المباشرة لتظهر فى
طابع جديد معتمد على الفكر الخالق ، لا على الانفعالات
المباشرة (١)

وهنا يستشهد « إليوت » — فيما يستشهد —

(١) المرجع السابق ص ١٣٩ وكذا :
Remy de Gourmont : Le Problème du Style, Paris 1938,
P. 10 .

(٢) انظر Sacred Wood, P. 53, 58 والدكتور رشاد
رشدى : ما هو الأدب ص ١٨ .

(٣) Sacred Wood, P. 57-58 والفكرة مأخوذة من
le livre des Masques فى كتابه Remy de Gourmont .

باريس ١٨٩٦ ص ١٩١ .

(١) الدكتور رشاد رشادى : ما هو الأدب ص ٢ - ٣ وكذا :
T. S. Eliot : Sacred Wood, P. 53, 118-119.

به «إليوت» . وإذا كان الإنتاج الأدبي الكامل - على هذه الصورة - مستقلاً عن واقع حياة الكاتب المباشرة لأنه صورة موضوعية من ناحية الإقناع والصياغة ، وليس مستقلاً عنها حقيقة ، لأنه أولاً وآخرها تصوير لأفكار الكاتب ، ثم لأنه قد يطل ، في واقع الأمر ، صورة يترى من ورائها واقع الحياة أو كشف هي عنه . على أنه لا استقلال للكاتب بعد ذلك عن التراث الأدبي الإنساني في الماضي أو في عصره . وفي ضوء هذه الحقائق لا يمكن أن نبحث قيمة تاريخ الأدب بعامة ولا تاريخ الكاتب خاصة .

ذلك أن «إليوت» لم يرد بدعونه السابقة من استقلال الإنتاج الأدبي عن الواقع المباشر لحياة الكاتب إلا الرد على مبدأ من مبادئ «سانت بوث» كان قد راج في نقد اللوماتيكيين ، مقاومة من هؤلاء للمبادئ التفسيرية (الروجاينكية) الكلاسيكية ، وهذا المبدأ هو أن : «الأسلوب هو الكاتب» Le Style est l'homme بمعنى أن شخصية الكاتب في حياته الواقعية تظهر في أدبه عن وعي أو غير وعي .

وقد قصد «سانت بوث» في نقده إلى بيان شخصية الكاتب من صورته الأدبية . وكان من نتيجة المغالاة في هذا النوع من النقد أن أهملت وحدة العمل الأدبي الفنية ، إذ صار هذا النقد بمثابة مجزئ للعمل الأدبي ، رغبة في الكشف عن ذات الكاتب وصدقه في إنتاجه . وإغفال وحدة العمل الأدبي في النقد خطر على المقومات الأدبية الحاكمة لقوانين فنية قائمة بذاتها ، هي روح العمل الأدبي التي يجب أن يحسب الناقد لها كل حساب حرصاً على تقدم الأدب واكتمال ما هو جوهري فيه .

وتلك هي حدود الفهم الصحيح التي يجب أن نتف عندها في فهم دعوة «إليوت» إلى استقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب . فهو قطعاً لم يمس على صلة الكاتب بإنتاجه . فهذا الإنتاج - إذا استقل

والإفادة منه في حدود الأصالة . مخبر إنتاج الكاتب هو ما يظهر فيه في جلاء أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا^(١) . وعن الكاتب أن يكون على وعي بأن الآداب الأوروبية - منذ هوميروس ، بما فيها من أدب بلد الكاتب - تولف وحدة حية ، لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضي ، ويقاس كل إنتاج بنفسه إلى ذلك التراث . ولا يصح النظر إلى إنتاج الكاتب معزولاً وحده ، «إذ إن معناه وتقويمه كلاهما تقوم لصلته بالوقت من الشراء والقوانين»^(٢) .

وإدراك الكاتب للتراث التاريخي على هذا النحو ، هو في الحقيقة خروج من المكاتب عن نطاق ذاته ، وغوص في لوعي التاريخي للآداب لتغذية أصالته بها^(٣) . وجوهه هذه الفكرة بأخذ «إليوت» عن الناقد الفرنسي «ريمي دي جورمون» حين قال : «لا وجود لمن من حيون المؤلفات لأدبية في أعوار ، ولا وجود في الأدب - كما لا وجود في الطبيعة - لجيل يتفادى ، هو الإمالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهل ، على أنها لا بعد / يفتقد لقوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها»^(٤) .

• • •

والذي نخرج به مما سبق أن «إليوت» لا يقطع الصلة بين شخصية الكاتب وإنتاجه ، كما لا يقطع الصلة بين الكاتب وبين العصر ، بوصفه امتداداً تاريخياً للفكر والفن ، وإنما كانت دعوته مقصورة على العمل الأدبي وناحية الكمال في عملية الإنتاج الفنية . فإذا كان على الكاتب أن يتحاشى التعبير المباشر عن انفعالاته ، فليس معنى ذلك أنه لا يعبر عنها بطريقة موضوعية ، كأن يعكسها في شخصيات قصصه أو مسرحياته ، كما رأينا في مثل «فلوير» الذي يعجب

(١) Sacred Wood, P 47-48 .

(٢) المرجع نفسه ص ١٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٢ .

(٤) R. de Gourmont : Promenades ;

Littéraires, 2e serie, P. 131

الدراسات نقل الأقوال معزولة عن قرائنها ، لأن هذه القرائن هي طريقنا لفهم معناها الصحيح .

بيان ذلك أن «إليوت» كان يسيل درء ما يهدد مقومات العمل الفني في تيارين في النقد الأدبي كانا سائدين في عصره ، وهما نقد التأثيرين من جهة ، ونقد المنوطة النفسية كمدحا إليها «سانت بوف» من جهة أخرى . ولهذا سهاجم إليوت الناقد الأثري الإنجليزي «سيمونز» Symons في كتابه : *Studies in Elizabethan Drama* فيعبه بأنه مجموعة انفصالات فردية خاصة بالكاتب ، لا يصح أن يقف النقد الأدبي أسلم عند حدودها . ثم يقتبس من «ريجي دي جورمون» أن النقد : « إقامة لانفصالات الفردية في صورة قوانين » وهذا هو المجد الكبير لكل بادعيا أراد أن يكتب صادقا (١) . ويقول إليوت : « حين تحول أن تصح لانفصالات في كلمات ، فليك أن تبدأ بتحييدها وتركيبها » ينسب في قوانين : « وإلا فإنك تبدأ بتخليق شيء آخر مستقل عن النقد الأدبي » (٢) على أن إليوت يريد أن تكرر هذه القوانين غير تقريرية (هوجانية) ، إذ لا بد أن يكون أساسها هو إحساس الناقد بجمال العمل الفني ، على شرط تعميم هذا الإحساس ، واختفاء ذاتية الناقد وراءه (٣) .

هذا موقفه من التأثيرين . أما موقفه من المدرسة النفسية فإنه يطلب من الناقد ألا يهتم بشخصية الكاتب ، لتلايق فيما وقع فيه «سانت بوف» . وهنا يذكر «إليوت» رأى الناقد الفرنسي «حوليان بندا» في أن نقد «سانت بوف» أقرب إلى البحوث النفسية منه إلى النقد الأدبي (٤) .

(١) هذا النص الفرنسي انظر :

R de Guermont : *Lettres à l'Amazone*, Paris 1914, P. 32.

(٢) Sacred Wood ، وهو من قوسين صغيرين بالفرنسية في الأصل الإنجليزي ، وقد تصرفنا في ترجمة هذه العبارة قليلا ليكون المعنى أوضح .

(٣) المرجع نفسه ص ١١ ومن ٩٥ - ٩٦ .

(٤) المرجع نفسه ص ٤١ - ٤٢ - انظر أصل الفكرة الفرنسي في :

J. Ben'ia : *Belphégor*, Paris 1919, P. 137-140.

عن حياة الكاتب الواقعية ، هو - دائما - عند «إليوت» صورة لحياته الفكرية ، إذ الفكر هو وسيلة الكاتب إلى الخلق والإبداع ، وفيه تنحى أصالة الكاتب ، وبه نفرق بين كاتب وكاتب آخر في الإنتاج . كما نفرق بين عصر وعصر في خصائص الأدب العامة . فالتدخل بين آداب العصور لا بد منه لسير الأدب في طريقه السليم ، كما أن التفاعل بين عقل الكاتب أخلاق وما ينتجه . سواء صوره في إنتاجه موضوعيا تجريبه الواقعية أم صور تجارب عاشها بفكره ولم يعانها - هو مرة أصالته وسيله إلى بلوغ الكمال في فنه (١) .

فإذا انتقلنا - في ضوء ذلك - إلى حديث «إليوت» عن الناقد الكامل *The Perfect Critic* وهو المقال الأول من كتابه *Sacred Wood* الذي اعتمد عليه الدكتور رشاد في كتابه ، وجدنا «إليوت» في ذلك المقال يقلل من أهمية تاريخ الكاتب ، مبالغة منه في الاعتداد باستقلال العمل الأدبي . وهو ما يتبعه إليه الدكتور رشاد في كتابه (ص ١٢ - ١٣) حين يذكر : « أنا لو عرفنا عن حياته [بقصد شكسبير] ما توسع له مكتبة يأكلها لما ساعدنا ذلك عن فهم شعره ، وإدراك قيمته ، مثل يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وشكله الخالق » . كما يقول قبل ذلك (ص ١١) : « ونحن عندما نقرأ قصيدة أو قصة ، نرى كل ما يخرج عنها ، ألا نرى أيضا الشاعر لو الكاتب الذي كتبها ؟ ... فتصبح حقيقة الوسيطة الكائنة التي تتصل بالإنسان جميع حقائق الأخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذي كتبها » .

ومعنى ذلك أن الدراسة التاريخية لحياة الكاتب وعصره لا تقدمنا في شيء في فهم الأعمال الأدبية (انظر أيضا ص ١٦ من الكتاب المذكور) . وهو أخذ بظاهر كلام «إليوت» الذي لم يقصد إليه في الحقيقة إطلاقاً . ذلك أن إليوت كان في صدد موقف خاص في الدناع عن النقد ، وعن النواحي الفنية في العمل الأدبي . وأخطر ما يكون في

(١) *Sacred Wood*, P. 31-33 ، وهو ما يستج أيضا ما قلناه في سبق ، ولا يتسع المجال هنا للتوسع في الشرح أكثر من ذلك .

ونحن هذه النقطة الأولى من المقالة بنص لإليوت قاطع في ادلالة على إيمان إليوت بحدوى تاريخ الأدب والمعارف التاريخية لحياة الكاتب ، للوقوف على شخصيته وفهم أدبه حق الفهم عن طريقها . يقول إليوت في أوائل مقاله عن « ميلتون » ، وهو المقال الذي كتبه عام ١٩٤٧ : « أعتقد أن الناقد المتبحر والناقد ذا الحيرة العملية - في حق النقد الأدبي - يجب أن يكل أسما الآخر في عليها . . . ولكن وجهة كليهما تختلف عن ردها الآخر . فالتبحر يتم أولاً بفهم العمل الأدبي الكبير بما يحيط بمؤلفه - العالم الذي عاش في صميمه ، ومراج عصره ، وتكوينه الفكري ، والكتب التي قرأها ، وأصوله التي كونهت - على حين يتم صاحب نظرية العملية بالمؤلف أقل ما يتم بالشعر . . . »

وكن ما قدمنا - في موضوعية الأدب وموضوعية الكاتب أو الشاعر ودور الناقد - مقصور في نقد « إليوت » على الناحية الفنية للعمل الأدبي ، وهي الناحية التي لم تتطور كثيراً لديه . ولذلك اقتصرنا أساساً فيها على كتابه « Sacred Wood » الذي اعتمد عليه كذلك الدكتور رشاد رشدي مبين مصادره فيها ، وقيمة دعواه ، ومكانتها في النقد العالمي في إنجاز .

... .

وإذا كان « إليوت » في مرجعه السابق قد دعا إلى استقلال الأدب عن واقع حياة الكاتب في حدود ما شرحنا بذلك من معنى عنده ، فإنه تعترف في نفس الكتاب فدعا إلى استقلال الأدب بذاته عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وعن كل معنى يتجاوز حدوده الأمنية . فالشعر لذات الشعر ، لا شيء سواه ، والأدب غاية في ذاته .

ونحن هنا أمام أخطر قضية أدبية أثرت وتآثرت في كل العصور ، منذ أفلاطون وأرسطو . ونحن لنا أن نفهم عندها وقفة قصيرة في نقد « إليوت » وسابقه وتأجيله فيها ، في حدود ما يتسع له هذا المقال .

وقد اتبع الدكتور رشاد رشدي « إليوت » في مرجعه السابق ، متخذاً منه الفيصل في النقد الحديث .

ثم يعيب على النقد الأمريكي انسياقه في تيار « سانت بوغ » النفس ، كما يعيب على النقد الإنجليزى طابعه التأثري الطاغى عليه ^(١) .

وجعل إليوت لصفات التي يجب أن تتوفر للناقد : « إذا جمع بين صفات تشبه ملحوظة به : هي الخاصة ، والتبحر والوعي بدقائق ، والوعي التاريخي ، وقوة التعميم ^(٢) »

وإذن لا يقلل « إليوت » من قيمة الوقوف على تاريخ حياة الكاتب إلا في حدود ما عاب من منهج ، أي فيما إذا صرف الناقد همه إلى دقائق حياة الكاتب دون ربطها بتدقيق العمل الفني ، أو سخر لعمل الأدبي لإطلاعنا على الجوانب الخبيثة في الكاتب نفسه ، كما فعل « سانت بوغ » مثلاً . وإذا كانت مهمة الناقد - عند « إليوت » - هي المقارنة والتحليل للعمل الأدبي ، فإن الملاحظات التاريخية لا بد منها لفهم العمل الأدبي حتى تتيسر مقارنته وتحليله ؛ ومن هذه الملاحظات ما يرجع قطعاً إلى حياة الشاعر ، على شرط أن تكون وسيلة لفهم العمل الأدبي وقوته .

ونذكر هنا مثلاً من الأمثلة التي يشعر بها « إليوت » بأن النقص في معلوماتنا التاريخية عن الكاتب يفت عبء دون قيامنا بالمقارنة الكاملة ، وذلك حين تحدث « إليوت » عن مسرحية هاميت لشكسبير ، وقارنها بمسرحية هاميت التي ألفها « لافورج » ، فإنه يفترض أن شكسبير حين ألف مسرحيته تلك كان يصعد مسألة من المسائل الشائكة أراد أن يثور عليها . ويأسف « إليوت » أننا لانعرف عن حياة هذا الشاعر ما يحل لنا هذا الفرض الذي سيقتل إلى الأبد بغيراً ^(٣) .

(١) Sacred Wood, P. 31-32, 40, 122

(٢) لم يرجع نفسه من ١٤

(٣) آخر المقال من Hamlet and his Problems . ونظر كذلك من ٣٢ ٣٢ وفيها بين منهجه في مقارنة العمل الشعري بما سواه من الأعمال الشعرية التي كتبت من قبل ، ثم في بيان صفة مؤلفه ، وأن الشاعر في بد نشأته الأدبية غيره حين ينصح فنياً ، كما يفترض بأنه أخذ قاصداً المقارنة والتحليل لنقد العمل الأدبي عن « ديمي دي جوردون »

فهو يقرر في كتابه (ص ٢٥) أن « العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقد ، بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه » ؛ وينكر (ص ٣١) أن يكون الأدب للحياة ، ويخطئ من يطلبون من العمل الأدبي أن يزودنا عادة جسيمة أو أن يعالج مشاكلنا الاجتماعية والنفسية (ص ٣٢) - وبشكل في أن يكون للعمل الأدبي معنى (ص ٥٩ - ٦٠) - ويرى أن يقوم العمل الأدبي لذاته (٧٧ - ٧٨) ومسرحيات شكسبير لا معنى لها (٦٤) . وكل هذا ترديد لنقد « إليوت » في بدء عهده بالنقد .

ولسنا مع الدكتور رشاد في أن هذه الآراء تمثل وجهة النقد الأدبي الحديث ، بل إننا لسنا معه في أن هذه الآراء تمثل أنكر . س . إليوت نفسه فيا انتهى إليه من آراء في مرحلة نضجه في النقد الأدبي . ذلك أن « إليوت » مرحلتين فيما يتعلق بصلة العمل الأدبي بالحياة وبالغايات الاجتماعية والخلفية .

أولى مرحلتين تبدأ عام ١٩١٧ : وهي أوضح ما تكون في كتابه الأول في المد . وهو الكتاب الذي ذكرناه من قبل . وقد ظهرت أول طبعة منه عام ١٩٢٠ - والمرحلة الثانية تبدأ بعد ذلك ، ولكنها أظهر ما تكون منذ عام ١٩٢٨ بعد اعتنق « إليوت » للعقيدة الأنجلو كاثوليكية . وفي المرحلة الأولى كان إليوت يرى استقلال الشعر عن كل غاية ، وكذلك النقد الأدبي . وفي المرحلة الثانية اعترف بصلة الأدب بالمجتمع والحياة الفكرية في العصر الذي يظهر فيه . ويحدد « إليوت » نفسه هاتين المرحلتين الكبيرتين من مراحل تفكيره في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه The Sacred Word التي ظهرت عام ١٩٢٨ . فيقول : « قد وجدت حونا وتشبيها كبيرين فيما كتبه في النقد الأدبي ريمون جورجسون . وأعترف به فأنثر وأقدر الفضل فيه ، ولا أجد ، أبداً ، بسبب تجاوزي إياه ، إلى مسألة أخرى لم أسها في هذا الكتاب ، وهي مسألة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية في عصره وفي كل

العصور »^(١) . ونلم هنا بهاتين المرحلتين من تفكير « إليوت » معقبتين على كل منهما في إيجاز . ففي أول عهد « إليوت » بالنقد الأدبي كان همه كله منصرفاً إلى توفير الأسس الفنية الناصحة للعمل الأدبي . فلفظ عالمه الخاص به ، وهو لا يشبه - ضرورة - العالم الذي نعرفه . وحسبه أن يكون كاملاً في حدود منطقته الخاص به ، مع تحويل عناصره ، بما هو أمارة على عقيدة الكاتب الحائقة . فالعمل الأدبي بمثابة وجهة نظر جديدة تعيننا على النظر في العالم الذي نعيش فيه نظرة المتفحص^(٢) . وينظر إليوت من « خط الأجناس » the mixture of genres . ويقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب أو الاجتماع . فالعمل الأدبي استعاضة عن الفلسفة وبدل منها وليس خادماً لها ولا دليلاً عليها . والعمل الأدبي ليس وسيلة ولكن غاية في ذاته^(٣) . ولا يقصد إليوت بذلك إلى القول بأن العمل الأدبي خال من الفكرة ، فهو يعيب لمسرحيات الرومانتيكية بأنها مجموعة انفعالات وأحاسيس لا انساق فيها ولا معنى لها^(٤) ، ولكن الفكرة في العمل الفني متدرجة فيه لا يمكن أن تستقل عنه . وفي مقاله الذي عنوانه Shakespeare and the Stoicism of Seneca يقرر أن شكسبير كان همه صياغة الشعر متخلاً مادته من الأحداث ، ولا يمكننا أن نحدد بعد ذلك فكرته وغايته من كل مسرحية من مسرحياته « وفي أن أقول غثاً أن أية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، حل الرغم من أنه من

(١) T.S. Eliot : The Sacred Word, 1928, P. VIII.

(٢) المرجع السابق ص ١١٦ - ١١٧ ، ١١٢

(٣) المرجع نفسه ص ٦٦ وهو تابع في هذا الفكرة ريمون جورجسون في La Culture des Idées, P. 281. ثم لألكار

جوليد سداق Delphégor, 127-128, 151. وإن كان هذا

الأخير يقصد إلى أن الأدب لا يرقى إلى درجة الفلسفة

(٤) إليوت ، المرجع السابق ، ص ١٣٠

العظيمة كذلك التي ألهمها أنجيل وسوفوكليس وكورن
وداسين كانت محصنة كلها بأنواع الصراع الخلقى
السائد في كل العصور .

ويرى إليوت أن بودلير يقفنا في أدبه على أن كل
شعر عظيم لابد أن يهتم بالخلق ، فقد شغل في أدبه
كله مسألة الخير والشر (١) . ويتحدث إليوت عن الشعر
الدرامي في Selected Essays ، يلاحظ أن مؤلفي
المسرحيات لابد لهم أن يتخذوا لأنفسهم في مسرحياتهم
مسلماً خلقياً مشتركاً بينهم وبين جمهورهم ، وأن صغار
المؤلفين المسرحيين هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد
استغلالاً لما يزجون من عواطف دون تحليل للخلق
ومواجهة له (٢) .

وقد كتب إليوت عام ١٩٢٧ مقالا في مجلة فرنسية
موضوعه : القصة الإنجليزية المعاصرة ، يقول فيه :
« الوحدة التي تجمع بين هذه القصص - أو بالأحرى ما تجمع هذه
القصص جميعاً عليه - هو أنها عالية بما يبدو أنه توأمة
لدى [تصنيف] [جيمس جويس] إلى درجة عظيمة ، ألا
رغم الاهتمام بالخلق . وفي امتقاضي أن هذا الاهتمام بالخلق قد
أحد يفصل في فكر من يرون كيف يفكرون وكيف يشعرون .
والنتيجة الخفية للبالغة لذلك على أن أذكرها ، وهي أن القصة
الإنجليزية المعاصرة في تأخره (٣) . وإليوت يعد أخلق بمثابة حد
ثان للعمل الأدبي : « الأخلاق بالنسبة للقصص هي مشتة الأول ، فحسب .
وهي الشعر مادة الثانية » (٤) . والوحدة الفنية الكاملة
تستلزم حتماً أن تترامى من خلالها الغايات الخلقية

لريف كذلك أن نقول إن مسرحية من مسرحياته خالية من
الخلق (١) .

وموحز القول في هذه المرحلة من فكر إليوت أنه
كان يفتش على النواحي الفنية أن يجعلها الكتاب أو
النقاد في العمل الأدبي ، فاعتنى بها إلى مدى جعلها
فيه غاية في ذاتها . والمدير الصحيح في مثل هذه الدعوة
هو الحرص على ألا ينقلب العمل لأدبي دعابة ، باسمها
نُعَرِّص على الكاتب ما لا يؤمن به ، وبالأخص يجب
فيه لداعي أصالة وصلته ، فينقلب الأمر خطراً على
الفن . فليست مهمة الشاعر أن يكون حاملاً لفكرة .
كما أن مهمته ليست كذلك محصورة في إثارة حالة
معينة وكفى (٢) . وهذه الفكرة يجمع عليها كبار النقاد
العالميون ، ولكن قطع الصلة بين الأدب والغايات
الإنسانية والاجتماعية وقع فيه أحياناً بعض دعاة الفن
لنن . وسرعان ما رجعوا عن فكرتهم ، فعدلوا منها ،
ففسروها بما يطابق دعوات سواهم ممن يوثقون الصلة
بين الأدب وغاياته الأخلاقية والفكرية [ومهمتنا] إلى
إليوت .

وفي مقدمة كتابه : The Sacred Wood لسنة ١٩٢٨
يرى إليوت أنه مهما قيل في استقلال الفن ، ومهما
اجتهد أحده في الاكتفاء به غاية في ذاته ، فإنه لابد
أن يمس الخلق والدين والسياسة على الرغم من استحالة
تحييد لطريقة التي يمس بها هذه المسائل

وعنده أن شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم ، ولكنه
ينتهي إلى تفضيل دانته . وجن يتساءل عن السبب في
تفضيله يجيب بأنه يبدو له أنه يوحى بتسلك تجاه سراجيا
أكثر صحة واستقامة . وبما لاشك فيه أن المآسى

(١) In Selected Essays فإنه بما في كتاب الدكتور
رشاد صفحات ٢٥ - ٢٦ ، ٣٣ - ٣٤ ، ٥٩ - ٦٠ ، ٧٢ - ٧٨
(٢) Sacred Wood, P. I. وهو ما يشترحه إليوت
كذلك في Selected Essay في المقل الخاص ببودلير . وكان
قد كتبه عام ١٩٣٠ : ولا تظلم هذا يذكره ، وكله دائر حول
مكانة بودلير في أدبه من صلة بعبارة والمصر والمعاني الدينية
والخلقية .

(١) المرجع السابق وكذا

T. S. Eliot : For Lancelot Andrewes, Essays on Style
and order London, 1928. P. 102-108, 107.

(٢) Selected Essays, 1932, P. 48, 58, 173.

وهو إليوت « يتبع في هذا حال « بودلير » الذي نرى من الشاعر :
Hégélippe Moreau أنه كان يتبع الموضوعات الخلقية المطروقة

العصر وينسب ، انظر :
Baudelaire - Oeuvres, éd. de la Pléiade, II, P. 561-567.

(٣) انظر :

T. S. Eliot - Le Roman Anglaise Contemporain, in : Non-
velle R. Francaise, Mai, 1927, P. 670-671.

(٤) انظر :

T. S. Eliot : The Use of Poetry and the Use of
Criticism, London, 1933, P. 114.

الفن للفن « كان دعوة أصابت النقد والأحكام الجاهلية ، وقامت عقبة في سبيل تقويم بودلير تقويماً عادلاً » (١) .

وفي ذلك يجحد إليوت دعوة الفن للفن ، ويقرر فيما سبق — صراحة — جدوى الأدب ولرباطه بالقيم الخبوية . فالقيم الجاهلية في الأدب ليست جوفاء خالية من الغايات ، وليست مقصودة لذاتها . ووحدة العمل الفني الناضج تستلزم — ضرورة — هذه القيم الإنسانية التي بدونها يكون الأدب لاجدوى له . ومن أعظم النقاد الذين عبروا عن هذا الترابط بين الأدب وجدواه : « بودلير » ، وبه أعجب إليوت ، وبه تأثر « ومن نقده أفاد . والنصوص السابقة الأخيرة التي سقناها عن إليوت تدور كلها حول ما سماه « بودلير » الوحدة الكامنة في العمل الفني L'unité Intégrale ، ويشرحها بودلير شرحاً نرى ضرورة ذكر شيء منه هنا لما له من قيمة ، ولأنه من مصادر « إليوت » . يقول بودلير :

« هل الفن بلقيع ؟ نعم . ولم ؟ لأنه الفن . وهو يوحد فن صاوأ ؟ نعم . هو هذا الفن الذي تصطبغ به أحوال الحياة . الرذيلة فائقة ، فيجب أن توصف فائقة . ولكنها تجر وراءها أمراً وألاماً حقيقة فريدة يجب وصفها . ادريس جميع الجراح ، كطبيب يمارس مهنته في دور المرضى ، فإن يجد فيك مطنناً لأسباب الفوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائماً ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا . ولكن إذا كتبت قصتك أو مسرحيتك بحكمة الصنع ، فإنها لا تقوى إنسان يصنع قواعد الطبيعة . فأول شرط ضروري للممارسة فن سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة ، واتحدى أن يرى لسوء علا وسداً من نتائج الحيات تتراهم له كل شروط الجهل هذه ، ثم يكون عملاً صاوأ » (٢) .

وفي نص بودلير السابق أقوى حجة للواقعيين في تصوير البشر ، وفي غايتهم الأخيرة من هذا التصوير ، مع توثيق الصلة بينه وبين التجربة الفنية كاملة . ويذكر بودلير شاهداً على قوله بلزك في قصصه ، وهو من كبار الواقعيين (٣) . ويعيب بودلير النزعة التي منى بها



بودلير

والدينية . وعلى الناقد أن يجلو هذه الغايات ولكن من خلال العمل الأدبي . وفي هذه الغايات تتجلى عظمة الأدب . يقول إليوت : « يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد من وجهة نظر دينية وغلانية محددة ... وعظمة الأدب لا يمكن أن نتحدد بمعدير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا أن نتذكر أنه سوء كانت أدبية أو غير أدبية ، فانه لا يمكن تحديدنا إلا بالمعايير الأدبية » (١) . وحين يعجب إليوت بشعر بودلير ونقده ، يقرر أن عظمته تتجاوز ما شاع خطأ من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن فهذه النظرية في عاقبة أمرها مزج للأدب بالحياة ، إذ يرى أصحابها في الفن عوضاً عن كل شيء آخر ، ووسيلة تصوير العواطف والإحساسات التي تنتمي لطبيعة الحياة أكثر من انتمائها إلى الفن . ثم يذكر أن

(١) انظر . Selected Essays, P. 382 .

(٢) انظر :

Baudelaire . Oeuvres, éd. de la Pléiade, II, P. 416 417.

(٣) المرجع السابق من ٤١٧

(١) انظر

T.S. Eliot : Essays Ancient and Modern, London, 1936, P. 93

كذلك أن الكاتب لا يكتب لنفسه ، وأنه لا يتكلم عبثاً . وكلما تعمق الكاتب في وعي عصره وفي الوعي الإنساني ، شعر برسالة جلييلة يقوم بأدائها كاملة بقدر كماله الفني في تصورها . وعلى قدر صدقه وأصالة وتعمقه في فهمها . ولا يصح أن نختبر بظاهر دعواتها معناها الحقيقي الذي يجب أن نوقف الناس عليه بالبحث والتحقيق والاستيعاب ، وإلا كان الخطر كل الخطر على وعينا الأدبي الويد في النقد الأدبي الحديث .

ومن أمثلة نقل آراء كبار النقاد دون ذكر ما يحف بها من قرائن نقلا يوقع في اللبس ، ما رأيت من استشهاد بعض من كتبوا في دعوة الفن للفن بقول « فلوبر » : « بيتر جيل من الشعر لا معنى له غير من آخر جيل له معنى » دون أن يشرح هذا الناقل أن فلوبر إنما قال ذلك بصدد مناقشة حامية بينه وبين صديقه « ماكسيم دوكان » الذي كان يتحدث في أفكار فلوبر في أدبه حديثاً أثارة ودفعاً إلى التطرف والإحالة . وغاية ما يفهم منه أن فلوبر يريد أن يقول إن الذي يجعل الشعر شعراً ليس معناه ، بل عصره الشعري الخالص ، وإن كانت وظيفة الشعر بعد ذلك أن يدل طبعاً على معنى^(١) .

وقد حفل فلوبر بالمعنى الاجتماعي في قصصه ، وعمق في وعي عصره وصور حمقه وشره تصويراً حافلاً بالمعاني الإنسانية . وفي آخر قصته : « تربية عاطفية » التي أعجب بها إيبوت يجعل أشخصها يتلاقون ليتساءلوا عن سبب غشلم جميعاً في الحياة ، وهم يمثلون عصر فلوبر خير تمثيل في آفاته وأدواته .

...

وأخيراً نذكر مثلاً آخر لنقل آراء كبار النقاد

من يسمون أنفسهم دعوة الفن للفن ، ويصممها بأنها دعوة أفضل ، لأن هؤلاء يصفون مواطن ضعفهم الفردية الخضة ، ويتفنون منها العواطف الإنسانية ، والأحاسيس الاجتماعية ، ويقرر أن تلك النزعة مزقة انحدرت إليها ابروماتليكية فقيت حفتها^(٢) .

وحسبنا أن نحتم حديثنا عن إيبوت في ربطه الأدب بغاياته الاجتماعية بما قرره في مقالة من مقالاته من أن الأدب الخالص ، في أعلى درجاته ، يتروى من مابع غير أدبية ، وله نتائج تتجاوز نطاق الأدب إلى ما هو خارج عنها من عايات ، ثم يصيف : لكن الصلة بين صور الفن وإظهارها الاجتماعي جزء هام من النقد لم يوفه أحد حقته من التحق (٢) .

...

تلك هي آراء إيبوت ، على حقيقتها ، في النقد وفي توثيق صلة الأدب بالحياة وإقرار رسالة الأدب الإنسانية والاجتماعية والخلفية ، وتقويم الأدب بمقتضاها ، مع الاعتداد - طبعاً - بالنواحي الفنية التي لا تكون الأدب أدباً إطلاقاً . وقد اهتدى إيبوت إلى هذه الآراء بعد أن نضج في نقده ، ووسع من آفاق نفسه ، وتعمق في تجاربه فتاً ونقداً . أما دعوته الأولى فلا ينبغي أن نغتر بها في ظاهرها ، ولا يصح أن نقف عندها ، ولا نجعل أن نذكرها دون أن نذكر ما حفت بها من قرائن تبين حقيقة الأمر فيها والدوافع التي دفعتها إلى الوقوف عندها على نحو ما أوجزنا في هذا المقل كل الإيجاز .

وإيبوت - في آرائه التي ذكرناها في المرحلة الثانية من تفكيره - يمثل التيار العالمي في النقد الحديث ، فن البديهي أن الكاتب يجب أن يراعى - في دقة - الأصول الفنية العامة والخاصة في تصويره ، ولكن من البديهي

(١) انظر :

R. Dumesnil: Gustave Flaubert, Paris 1892, P 424.

H. Brémont . La Poésie Pure, P 44-46.

وكذا

(٢) المرجع نفسه ص ٤٠٣ - ٤٠٤

(٢) انظر :

T.S. Eliot : A Commentary, in Criterion, June, 1926, P. 420.

دون تفهم دقيق لما رده « بندتو كروتشي » — وهو من تأثر بهم إليوت في مرحلة تفكيره الأولى — من استقلال الفن ، وأنه أثري صافي حسب الشعر فيه جودة التعبير ، ثم من حرية الفنان ، ووجوب تحرره من كل قيد يفرض عليه . ولم يكن « كروتشي » إلا بصدد توفير القواعد الفنية للعمل الفني . تاركاً بعد ذلك للفنان أو الأديب أن يفرض على نفسه — بوصفه إنساناً حراً كريماً — قيود رسالته الإنسانية التي يصدر فيها عن صدق ذاته وأصالتها . فلا ينبغي أن نفهم من وقوفه عند الحدود الفنية أنه يمثل النقد العالمي في وجوب الاكتفاء بها . فهو في الحقيقة يؤمن بسمو التجربة الشعرية على قدر سموها في معانيها الإنسانية . استمع إليه يعني على شعر عصره ما يفيض به من تبذل وإسفاف . يقول بندتو كروتشي :

« لبادن لي القدي » أن أذكر سمة من سماته ينتج الشاعر الإيطالي جيوزي كاردنشي ، أعترف بأنها نهر الظاهر على كلاً تذكرتها ؛ ذلك أنه كان يطلب من الشعر أن أنفسهم أن يتزودوا بالاستقلاء وبقوة الروح ، كي يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية ، لحظة الموت ، التي يتصالي بها الشاعر وعصب النفس ، معتداً بأنها الخطوة التي اجتازها إلى الخلود هو ميريس اليوناني وذاته المسيحي على سواء . وهذا الثمود الساق ، أو هذا القوم المروع للشخصية الشعرية ، لا يمكن لغيره أن يجحد منه دون أن يعترفه شعور كالفجر ، حين ينظر لك ما آتت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعوراً وفكرة ، وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين ؛ إنها الرجفة لرؤية للأعصاب الماثرة ، وهي موصوع مرحة من الزمعات لا تقل عباً مرصاً ، تكاد لا تملك عن الانعقاد لاضطرب الذي عر عنه سانتا لود في نصه فلويز حين رأى الملاق كاتربليس ، وهو مسيل مريق أعصاب جسمه يتشقى بها على غير رمي منه ، فقال ، إن حسنه يجتنبني .

علم تعد الشخصية محدودة عن طريق إنتاجها الشعري ، بل صار الأبر على التقيص من ذلك . بد صار الإنتاج الشعري هو الحد صميم الحيوانية الفردية التي غرق فيها الإنتاج وضاعت معالمه . وحين يتحدثون عن الشعر أتبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه البدوى ، وعاشت منه رائحة التفوز ، رائحة الجنس والفرز

خيالية المفترسة ، (١)

ولم يكن لنا قد يتحدث بمثل هذه العبارات أن يجحد رسالة الأدب وسموه بتأدية تلك الرسالة الإنسانية . وهذا هو لتيار العالمي السائد . وجميع النقاد العالمين حريصون مع ذلك على توفير الحرية للكاتب ، وعلى وجوب نوافر الأسم الفنية الجمالية التي يدونها ، بفقد لأدب صفته ومقوماته . ولا حيرة في ذلك بالشذوذ ، فالشذوذ دائماً يؤكد القاعدة ولا يؤبه له بها .

ومن العجب أن يزعم أن توثيق الصلة بين الأدب ورسالته الإنسانية والقومية والوطنية يجعل من الأدب نرفاً يمكن الاستغناء عنه ! بل نقيض ذلك هو الصحيح . فإذا قصصنا القيم الجمالية لذاتها فإننا نردها جوفاء خاوية لا عناء فيها ، وبها يصبر الكتاب والنقاد جميعاً مستهلكين غير متجين ، يعيشون على جهد سواهم ، كما تعيش الفئات لطيفية على حين كان الأدب الصحيح في عصور النهضة هو أقوى تعبير عن روح العصر ، وحين نحبه لإسكانياته ، كما يقفنا على ذلك الأدب العالمي ، والنقد الأدبي عند كيار النقاد والأدياء العالمين . ونكرر أما في حاجة ماسة إلى أن نسير على هذا البج السليم ، فننشر هذا الوعي الإيجابي في الأدب وانفد ، لأنه هو الذي يتفق ومرحلة البناء التي نصلطع بأعبائها في نهضتنا .

أما ما ذكره الدكتور رشاد في كتابه من معاني الرومانتيكية والكلاسيكية التي يتفرد بها ت . س . إليوت ، وأما مسألة المضمون والشكل ، والتعبير بالعامية والفصحى ، وتأثر الأدب بالعلم ، وحيثه في المدارس الأدبية ، وما إليها من مسائل آثارها ، فهي تستحق مناقشات أخرى ربما عدنا إليها في مقالات مقبلة .

(١) انظر :

B. Croce La Poésie Introduction à la Critique et à l'histoire de la Poésie et de la Littérature, Paris, 1909. L. 148-147, et, aussi L. 202-204, 289-300. 403-404

ما الهوية السردية؟

سعيد الغانم

حين أسأل «من أنا؟» فلا جواب عن هذا السؤال، لأنني إذا كنت أنا، الذات المتطابقة مع ذاتها، لا أعرف من أنا. فكيف سيعرفه غيري؟ سؤال «من أنا؟» سؤال بديهي، ولا جواب عنه، إلا إذا كان مديهاً مثله. وتأتي المشكلة الأخرى، حين أتصور هذه الأنا مكتملة ومعلقة منذ البدء، في حين أنها هوية تحقق نفسها باستمرار. ولا توجد ذات مكتملة منذ البدء، بل هي تروحد وتنمو وتتواصل من خلال تمثلها لحكاية وجودها التاريخي. ففي داخل سؤال «من أنا؟» تلخيص لتجربة الحياة في سرد ذهني تؤلفه الذات، وتوصله لبديلها المطابق بصورة «أنا»، وتعزل الذات من صورة هذه «الأنا» باستمرار، في أثناء سردها لحكاية وجودها.

سنحاول في هذه المقالة فحص بعض التجليات الحكائية لمقابلة الذات مع ذاتها في السرد العربي، لكي نسألها «من أنا؟»، انطلاقاً من المفهوم الذي استحدثه بول ريكور عن الهوية السردية مدخلاً لسؤال الهوية الشخصية.

الهوية السردية

يمكن تعريف «الهوية» بأبسط الألفاظ بأنها: بقاء الشيء واحداً. وهو تعريف ينطوي - كما يرى القاري - على ركنين: البقاء في الزمان، والواحدية في العدد. وليس من شك في أن أي ركن من هذين الركنين يتجه إلى تأكيد سمة أساسية في الشيء الموصوف بالهوية، ويعتمده عنصراً مهماً. في حالة التأكيد على الزمان أساساً للهوية، لا بد من وجود ذاكرة قوية تقابل فعل الزمان المهدد

بالنسيان. وفي حالة التأكيد على العدد أساساً للهوية الشخصية، لا بد من اسم العلم الذي يحفظ الواحد من التبدد والتيعثر، ويلملم هويته الشخصية. وهذا هو الأساس الذي يستند إليه ريكور في تقسيم الهوية إلى نوعين: الأول هو «الهوية مطابقة»، أي بالمعنى العددي الذي نقول فيه إن شيئين متطابقين تماماً بحيث لا يمكننا التمييز بينهما، ولذلك نعدّهما شيئاً واحداً متطابقاً. والثاني هو «الهوية ذاتية»، بمعنى بقاء الشيء واحداً واستمراره في الزمان محتفظاً بجوهره الواحد. وبعد أن كان الفكر الغربي، منذ انكسندر حتى هيجل، يؤمن بوجود «الهوية المطلقة»، وجد نفسه في القرن العشرين يصطدم بفراغ معرفة الهوية، فانتبذها معتبراً إياها ليست «بالأمر الهام»، مثلما يذهب إلى ذلك يارقت الذي يستشهد به ريكور ويناقشه. ولذلك يقترح ريكور أن أي سؤال عن الهوية «من أنا؟» ليس سوى جواب وقد رُدَّ إلى حهامه السؤال نفسه. «سؤال «من أنا؟» يستغل كسؤال يتملصه من الجواب وفي رأي ريكور، إن سؤال الهوية الشخصية، هو في صميمه قائم على تصور يتوسط فيه السرد بين الحياء والتفكير. فلنكني يصل المرء إلى معنى حياته، لا بد له أن يمتد من السرد، ومن الهوية الخيالية التي يحققها السرد تحديداً، صورة معينة هي قوام هويته الشخصية «يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميه المرء هويته السردية، وبناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هويته الشخصية»^(١).

وفي معرض حديثه عن مفهوم الهوية السردية، يفضل ريكور اللجوء إلى افتراض خيال علمي يخص تكنولوجيا الدماغ، قائلاً: «هناك ثلاثة أنواع من التجارب التخيلية في تكنولوجيا الدماغ: زراعة الدماغ، وشرط الدماغ، وبناء صورة مطابقة تماماً للدماغ. وهذه الأخيرة أكثرهم جدارة بالاهتمام. سنتوقف قليلاً لتأمل هذه التجربة. لنفترض صناعة صورة طبق الأصل تماماً لدماغي بجميع المعلومات التي ينطوي عليها سائر جسدي، صورة من الدقة بحيث يستعصي تمييزها عن دماغي وعن جسدي الواقعي. لنفترض أن صوري تم إنزالها على سطح كوكب آخر، وإنني دُعيْتُ تراسلياً إلى اجتماع بصوري أو مثلي.

لنفترض، مرة أخرى، أن دماغي دُمر في سياق الرحلة، ولم يعد بومعي

الاجتماع إلى مثلي، أو لنقل إن قلبي أصيب، وإني ألتقي بصورتي ومثلي المعاني الذي يعدني بالاهتمام بعائلتي وأعمالي بعد موتي. السؤال في كلتا الحالتين هو هل سأواصل الحياة في مثلي. من الواضح أن وظيفة هذه الحالات المحيرة هي أن تخلق موقفاً يستحيل فيه أن نقرر ما إذا كنت سأواصل الحياة أو لا»^(٢).

يمكننا أن نترجم هذا الكلام إلى لغة سردية بالقول إن الحكاية حين تنشبت باسم العلم، بديلاً عن الهوية، يتراجع دور الزمان، ويقدر ما تتمسك بالزمان تتراجع أهمية اسم العلم. فاسم العلم في النص السردية هو تعبير غير صريح عن هوية الذاتية. أما النسيان، فهو مفعول الزمان في هوية المطابقة. وحين يحتفظ البطل بمطابقة الآخر له باسم العلم فقط، فهذا لشعوره بأن الآخر يهدده بانتزاع هويته عن طريق انتزاع اسمه. أما حين يظل البطل يمارس لعبة الذاكرة والنسيان، مع بديله المطابق، فهذا يعني أن ما يهم البطل هو التعرف على هويته بانفتاحه على الآخر. فالهوية في آخر الأمر ليست الوحد مع الذات، بل الوجود مع الآخر. إن الإنسان المعزول (مثل حني بن بقط أو روبنسن كروزو) لا يمكن أن يفكر بهويته، ما لم يتميز عن أحباها، هو العزلة التي نرضعه، أو جمعة أو غيرهم. وبالتالي فإن الأخيرة وليست المطابقة هي العنصر الأول في تكوين الهوية.

لأسباب تتعلق بطبيعة الهوية السردية التي انتلف معها العرب، لن نعود إلى الخيالات السردية المتمثلة في الحلم بتكنولوجيا الدماغ كما تخيلها ريكور، بل سنعود إلى الخيالات السردية التي توفرها تكنولوجيا السحر. لأن السحر في الحكايات الخرافية العربية، يؤدي وظيفة مساعدة تقوم مقام تكنولوجيا الدماغ في الخيال العلمي الحديث.

الهوية الشعرية

هل يعني الحديث عن «الهوية السردية»، إن هناك «هوية شعرية» تقابلها؟ من الناحية المبدئية، تمكن الإجابة بـ «نعم» على هذا السؤال. وسنحاول توضيح هذه الـ «نعم» ببعض الأمثلة. ففي فورة الصراع بين العرب و«الشعرية»، وهو صراع يدور بمجمله حول إشكالية الهوية، ارتأى الجاحظ أن «كل شعر للعرب إنما هو

بديهية وارتجال، وكأنه إلهام». ما يميز الأعراب في تصور الجاحظ هو الهوية التلقائية البديهية التي تتضح في الشعر، في مقابل الفلسفة اليونانية، والحكمة الهندية والقصص الفارسية، لأن هذه جميعاً تأتي عن «طول فكرة وعن اجتهاد وخلوة»^(٣). من هنا نشأت فكرة أن الشعر «ديوان العرب» التي يفسرها ابن قتيبة بأنه «ما أودعته العرب من الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة والعلوم في الخيل والنجوم» وبقية المعارف التي يحتاجها الأعرابي في بيئته الصحراوية^(٤). ويُلقب ابن خلدون مزبداً من الضوء على هذه المكانة الأثيرة التي حظي بها الشعر لدى العرب في البادية حين يجعله «أصلاً لمعرفتهم بالذات وبالطبيعة، فيقول: «واعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطأهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم».

خلافاً للمجاحظ وس قتيبة كان ابن خلدون يعرف جيداً أن لا وجود لهوية مطلقة، لأن الإنسان - كما يقول - «بن عرائسه ومألوفاته»، ولذلك فإنه حين يتحدث عن صناعة الشعر، فإنه لا يتحدث على طريقة الجاحظ عن البديهية والارتجال والمعرفة التلقائية، بل يتحدث عن القوالب فمن يريد أن يكتب الشعر على طريقة القدماء، في رأيه، لا بد له أن يجزء في ذهنه صورة كلية من أعيان التراكيب «ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم يتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً كما يفعل البنا في القالب، أو النسيج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام»^(٥).

نشأة فكرة «القالب» عند ابن خلدون فكرة القوالب الصياغية لدى دعاة نظرية الشفاهية وبخاصة لدى ألبرت لورد، الذي يعزف القوالب الصياغية بأنها «مجموعة من الكلمات المستخدمة استخداماً منتظماً في ظروف وزنية واحدة للتعبير عن فكرة جوهرية»^(٦). ونستطيع القول إن أهم صفة تتصف بها القوالب الصياغية هي تجردها عن الزمان، لأن استخدام هذه القوالب يعتمد على استظهار أبيات سابقة وتفرغها في تراكيب جديدة مع المحافظة على قالب الصياغي. وهكذا فإن الهوية التي تنشأ عن هذه القوالب، تتأثر بغياب الزمان أيضاً. وبالتالي فإن الهوية

الشعرية تناسب البيئة الصحراوية التي يتراجع فيها دور الزمان من جهة، وتحافظ على نظام قيمها الرمزية بإعادة إنتاج نفسها في قوالب متكررة وأبنية جديدة من جهة أخرى. فالهوية الشعرية، مهما تنوعت وتجددت، تظل في الأساس والجوهر هوية لازمنية، مطلقة بمعنى ما، يكرز فيها اللاحق السابق. وهذه الهوية الشعرية اللازمنية هي التي تغري بعض النقاد المعاصرين بالتصريح الذي كثيراً ما نسمعه بأن العرب بخير ما دام شعرهم بخير.

تردد القول كثيراً بأن الفلاسفة العرب لم يفهموا كتاب الشعر لأرسطو نتيجة خطأ في ترجمة كلمتي «تراجيديا» و«كوميديا» إلى مديح وهجاء، برغم استخدام ابن سينا للكلمتين المعربتين. إن خطأ تصورياً كبيراً من هذا النوع لا يمكن إرجاعه إلى خطأ فني بسيط. ونحن نعرف الآن أن كثيراً من النصوص اليونانية كان موجوداً لدى التراجمة السريان، وتحت متناول العرب، مع ذلك لم تُترجم هذه النصوص. من ذلك مثلاً أن ابن العبري يكرر ثلاث مرات في كتابه «مختصر تاريخ الدول» الإشارة إلى ملحمتي هوميروس عن الألياذة والأوديسة «في كتابين نقلهما من اليوناني إلى السرياني ثاوفيل المحم الرهاوي» في زمن المهدي العباسي، ويصف ابن العبري المترجمين بأشياء بعيدة ما يكون من الفصاحة^(٧).

هنا نتساءل لم لم يحرك الفضول المعرفي الفلاسفة العرب لمعرفة محتوى الكتابين. لقد نقل ابن رشد، مثلاً، عن أرسطو ثناء الكبير على هوميروس بأنه «الذي أعطى مبادئ هذه الصنائع، ولم يكن لأحد قبله في صناعة المديح عمل له قدر يعتد به، ولا في صناعة الهجاء، ولا في غير ذلك من الصنائع المشهورة عندهم»^(٨)، مع ذلك لم يشغل ابن رشد نفسه بمعرفة الكتابين، ولا أي مفكر سواه. ألا يعني هذا أن الفلاسفة العرب كانوا منشغلين بإشكالية أخرى نابعة من داخل الثقافة العربية؟ ألا يعني أنهم كانوا يرون الشعر اليوناني بموجهات مستمدة من الثقافة العربية، وحاولوا جهد استطاعتهم التقريب بين تنظير أرسطو للشعر، وتنظير العرب الذي يكمن في داخله مبدأ «الهوية الشعرية»؟ وقد رأينا أن من أهم خصائص مبدأ الهوية الشعرية أنه لا يقيم اعتباراً للزمان، بل للقوالب الصياغية التي تعيد إنتاج نفسها بشكلٍ لازمني.

الثيل المزور

قلتُ إن تكنولوجيا السحر في السرد العربي تقوم مقام تكنولوجيا الدماغ في الخيال العلمي الحديث. لذلك سأتناول هنا نصين، أحدهما من سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والثاني من ألف ليلة وليلة.

بعد عودة سيف بن ذي يزن من الحرب مع الكهين الشعشعان يستقر في مدينته داوريز، ليعلم الناس طرائق الإيمان. لكن جماعة من العسكر تأتيه ذات يوم وتخبره أن قبالة مدينة داوريز مدينة أخرى على هبشتها في علوها وطولها وعرضها وبنائها وعمارتها. وفيها نسخة طبق الأصل من الملك سيف بن ذي يزن، وإلى جانبه جميع أفراد حاشيته من الكهنة والمنجمين والملوك والفرسان. في البداية لا يصدق الملك سيف هذا خبراً ويقول لهم: «أظنكم كتمت سكارى وقد تخيل لكم هذا الأمر». ولكي يتأكد من صحة هذه الدعوى، يقرر الذهاب متكرراً إلى مدينة داوريز الأخرى. وهناك يجد صورة من دلالته كما هو، ويجد نفسه وجهاً لوجه أمام الملك سيف بن ذي يزن. ولكي يتحقق من أن الآخر يدعي هويته يقبل الأرض بين يديه، ويسأله أي سيف هو؟ فيقول له الآخر إنه الملك سيف بن ذي يزن الشعبي أبو مصر وبصر. إلح. وهكذا يكتمل له ادعاء الآخر هويته. يستبد الغضب بالملك سيف الحقيقي وهم يقتله، لكن الحكيم عاقلة تشير عليه بالتمهل، حتى يتمكن من حل اللغز. ويمكن استنتاج بقية القصة. نكتشف عاقلة أن الكهين الفيلدروس وجد أن الطريقة الوحيدة أمامه للقضاء على سيف بن ذي يزن، هي ادعاء وجود سيف آخر يطابقه في كل شيء. وحيث نتول الحكيم عاقلة القضاء على المدينة الموهومة بإغراقها في بحر من الزئبق المسموم^(٩).

مع أن ادعاء الهوية كامل، من خلال اسم العلم والصورة والمكان فلا بد لنا للتفريق بين الشخصيتين، من تسمية أحدهما بالبديل، والآخر بالأصيل. ولتخيل لحظة كيف التقى الملك سيف الأصيل بالملك سيف البديل. إنه هو ذاته أمام نفسه، وقد تمثلت في جسد آخر هو جسده أيضاً، لكنه يعلم في داخله أنه ليس هو، ما دام يعرف أن هويته تستمد وجودها من ذاكرته، أي من زمانية وجوده الماضي. كان الملك سيف الأصيل يعرف سلفاً أن ثمة لغزاً وراء ادعاء الهوية

هنا، ولهذا فقد احتاط له بالتكرار في لباس فقير. وبذلك تجنب المواجهة الصريحة مع ذاته البديلة. هذا التكرار موه على البديل اللعبة، وجعله يقع في الفخ دون أن يدري، لأنه لم يواجه الملك سيف الأصيل، أي ذاته الأخرى التي يبحث عنها ويريد قتلها، بل واجه رجلاً فقيراً. لنفترض أنه عرف الملك سيف الأصيل، فماذا كان سيفعل؟ كان سيقتله دون شك، وهذا هو الدور المطلوب منه. لكنه لم يعرفه. والسبب أن ارتباطه بهوية الملك سيف يعتمد على العلم والبقاء في المكان، لا على الذاكرة والبقاء في الزمان. إن وجوده بلا ذاكرة هو الذي يجعل الحكيم عاقلة تغرق المدينة في بحر من الزئبق المسموم، أي في نهر النسيان الذي يحتاج المدينة، ويستأصل وجود جميع شخصياتها الموزرة.

المسافة الضرورية

لقاء السندباد البري بالسندباد البحري يختلف عن لقاء سيف بن ذي يزن بمثيله. وإذا كان اسم العلم لدى سيف بن ذي يزن دليلاً على هوية الذاتية، ويكفي انتحاله لتحقيقها، فإن اسم العلم لدى السندباد طريق للدخول إلى لعبة الذاكرة والنسيان، التي تفرص وجود مسافة ضرورية لا يتم انتحال هوية المطابقة، إلا بردمها. فالسندباد - كما هو معروف - رحل الذاكرة والنسيان معاً، يتعاقبان عليه. يحمله النسيان إلى البحار البعيدة والغريبة، وتعيده الذاكرة إلى بغداد. يقول عبد الفتاح كيليطو: «لكون السندباد رجل النسيان، فإنه حتماً رجل الذاكرة. في مقابل النسيان الذي يعادل الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي وصيانة العقل والحياة. إن السندباد مدين دائماً في نجاته للذكرى. وإذا كان ميله للنسيان قد قاده إلى أصقاع بعيدة ومدهشة وخادعة، فإن وفاءه للذكرى يعيده بكل تأكيد إلى بغداد»^(١١).

قبل أن نعرف رحلات السندباد البحري السبعة في «ألف ليلة وليلة» نلتقي شخصيته البديلة: السندباد البري، الذي يسميه النص في البداية بالسندباد الحمال: «يُحكى أنه كان في زمن الخليفة هارون الرشيد بمدينة بغداد، رجل يقال له السندباد الحمال»^(١٢). أذت الحمولة الثقيلة كاهل السندباد الحمال، فوضعها على مصطبة عريضة أمام باب أحد الأثرياء. وحين قارن بين نعيم صاحب البيت وبؤسه الشخصي، رفع طرفه إلى السماء وقال: سبحانك يا رب، ولا اعتراض

عليك في حكمك وقدرتك، تنعم على من تشاء من عبادك، مع أنهم من طينة واحدة. وعلى الرغم من الرضا بالمقدّر، فإنّ في كلام السندباد البري وأشعاره ما ينم عن مقارنة خفية بين منعم لا يعمل، وعامل لا ينعم. يسمع صاحب البيت كلامه، ويبحث له من يدعو إليه. وحين يلتقيان لا يتعرف أحدهما إلى الآخر. لكن صاحب المائدة يسأل الحمال بعد أن يشبع من الأطلعمة الفاخرة: «ما اسمك؟ وما تعاني من الصنائع؟». يأتي السؤال عن الاسم بعد الإكرام والإشباع، «فتبسم صاحب المكان وقال: أعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري». لدى الاثنين إحساس بأنهما بدأ يتقاربان. كلاهما اسمه السندباد، ولكن الأول بري والثاني بحري. وكلاهما من ناحية أخرى حمال: الأول حمال أثقال، والثاني حمال حكايات. يحسّ السندباد البحري بخرج السندباد البري فيقول له: «لا تستع فأنّ صرت أخي».

الأخوة هنا شيء طارئ، ومقلق في الوقت نفسه. لماذا يصف البحري البري بأنه أخوه؟ يجب عبد نفّاح كبلينو أن يوجب البحري أن يعبر عن اختلافه لكي يحمي كيئوته وماله، إذ من المحتمل أن يصرده الحمال فعلاً ويحل محله. ألا يسمى السندباد؟ وبالتالي ليس بإمكانه المصانة بحقه في ممتلكات السندباد الآخر؟ ألا يوجد في النهاية في وضعية مماثلة لوضعية البحري الذي كانت تضع منه بضائعه في الماضي، وكان يطالب بها بالحق لمجرد أن اسمه كان مسجلاً عليها؟^(١٢)

خطورة اسم العلم هنا تهديد بادعاء هوية المطابقة التي قد تقضي إلى ضياع ما حمله السندباد البحري من البحر من ثروات مادية ومردية أمام حمال بري خدعه قليل من الرش والكنس. الاسم فخ وكمين، يجب أن يحتاط له السندباد البحري بالأخوة والكرم ولا خيار أمام البحري سوى التذكر والانتباه، تماماً كما حصل له في مواقف الخرج في حكاياته السابقة. لكنه من ناحية أخرى إعلان عن حاجته إلى هذا الآخر، البري، لإثبات شرعية الاسم له من جهة، ولكي يكشف له أنه وحده الجدير بهذا الاسم، لأنه وحده يعرف أسرار السفرات السبع. ولذلك يحرص الراوي بعد أن يفرغ البحري من رواية السفارة الأولى على إظهار التشابه والاختلاف معاً بينهما في تسمية قائمة على المقابلة: «ثم إنّ السندباد البحري عث

السندباد البري^(١٣).

منذ الآن ستكون وظيفة المقابلة في التسمية إشعار البري بأنه شبيهه وضده في آن واحد. إنه الصورة المأوية للسندباد البحري على البر. يقول كيليطو: «إن السندباد البري هو البديل الضدي للسندباد البحري، فلو كان قد ركب البحر وعرف عواصفه لعرف مصير البحري. ولو لم يسافر هذا الأخير لعرف قدر الحمال. غير أن الصورة ليست واضحة ما دامت المرأة تعكس الشخص نفسه والآخر، إذ إن البحري يشده الحنين إلى البر رغم ارتباطه بالعنصر المائي. والحمال من جهته يقع تحت جاذبية الماء فيتخلص من حولته حيث يوجد هواء معتدل وكنس ورش. يقوم الحمال أيضاً بسبعة أسفار إذ يذهب كل صباح إلى بيت البحري، ثم يقفل في المساء إلى بيته حاملاً مائة مثقال من الذهب»^(١٤).

غرف النيان المغلفة

في السرد العربي الحديث، تتناول رواية «العرف الأخرى» لجبرا إبراهيم جبرا إشكالية الهوية الشخصية أيضاً. ومع أنها تناور منذ مفتتحها على مناخ الغموض الكافكوي، لا سيما في رواية «المحاكمة»، فإن بؤرة اهتمامها لا تشف إلا عن إشكالية الهوية المرتبطة ارتباطاً لا فكك منه باسم العلم. وبرغم أن أحداثها لا تستغرق إلا يوماً واحداً، فلا يكتسب الزمن فيها أية قيمة بنائية. وملخص الرواية أن شخصاً ما مجهول الهوية، وبلا ذاكرة تنتزعه امرأة لا يعرفها في سيارة مرسيدس من ميدان المدينة الخالي، وتأخذه إلى مبنى غريب عليه. ويفاجأ بأن الجميع يخاطبونه بوصفه الدكتور نمر علوان، وأنه مدعو لإلقاء محاضرة. يقاطعه اثنان من الممثلين ويتهمانه بأنه يمثل على الجمهور ويزور شخصيته. وبعد سلسلة من التحولات التي تفاجئه في كل مرة، يدرك أن جميع الشخصيات تحترف الغموض وتبادل الأدوار. نسيان اسم العلم في الرواية نسيان للهوية. وتنتضح الهوية بقدر ما تكون مرتبطة باسم العلم. تستغل الجماعة الماكرة نسيان البطل لاسمه، فتبدأ بمناورته على هويته. ويبدو كل شيء مهيناً للعبة المحاكمة المرحية والخطرة التي يشترك فيها البطل دون علمه. ويظهر اقتناع الرواية بأن اسم العلم هو سر الهوية في المشهد الذي تسأل به هيفاء البطل وتستفسر منه ألا يحمل هوية يتذكر بها اسمه. فيكون الجواب معضلة حقيقية له: «وضعت يدي في جيب

الصدر الداخلي، وأخرجت كل ما فيه... ولكن الذي وجدته في المحفظة، كان أكثر بكثير مما توقعت: حالاً فتحتها انهارت بين يدي رزمة من البطاقات والهويات، من أحجام وألوان مختلفة^(١٥).

لا تستمد الشخصية في الرواية هويتها من استرجاع حياتها الماضية أو اختيار مفعول الزمن فيها، بل من الاسم المرقوم على بطاقة الهوية. وبما يزيد المسألة تعقيداً أن الرواية مكتوبة بصيغة ضمير المتكلم، وإذا كان المتكلم لا يعرف من هو فكيف سيعرفه الآخرون أو القراء؟ ألا يعني هذا أن الذات تتعدد بتعدد أسمائها؟ فكلما اكتسبت اسماً، اكتسبت هوية جديدة. وبما أن الاسم هو حضور مرعب للآخر المطابق أو المثل في الشكل والصورة، دون الذاكرة، فإن الذاتية تستمد حضورها من حضور المثل، لا من استرجاع صفاتها وملاعها السردية. هنا تقع في مشكلة سردية من نوع ما. لأن أزمة الهوية الشخصية تنعكس على أزمة الحبكة. إذ كيف تنتهي رواية من هذا النوع؟ ألا يمكن الاستمرار في لعبة الاختفاء عن الذات هذه إلى الأبد؟ ألا يمكن أن تظل الذات في حالة بحث متواصل عن المثل المطابق بالاسم، ما دامت لا تستطيع استدعاء تاريخيتها؟ يقول ريكور: «كلما اقتربت الرواية من محور الشخص باستخدام هوية المطابقة، فقدت خواصها السردية المناسبة، لأن فقدان الهوية الشخصية يقابل فقدان التصوير السردى وبنائهم، ولا سيما أزمة خاتمته»^(١٦).

التأويل الوحيد الممكن لرواية «الغرف الأخرى» هي أنها سيرة كابوسية لذات تجهل تاريخها، ولا طريق أمامها لاسترداد ماضيها سوى ممارسة لعبة البديل الاسمي، أو الأنيميا بمعناها النفسي لدى يونغ. لكن هذا التأويل نفسه يقضي إلى مشكلة الخاتمة. إذ هل ستظل الرواية بحثاً لا يؤدي إلى شيء؟ في الأوراق القليلة التي ألحقها المؤلف في آخر الرواية، دون أن يضعها تحت عنوان «خاتمة»، أو أي عنوان آخر، تنكشف أزمة العضلة السردية بوضوح. لأن المؤلف لم يستطع إخراج البطل من هذا السبات النفسي إلا بإدخاله في سبات نفسي آخر، مماثل للأول ومطابق له. فبعد أن يصل البطل (مهما يكن اسمه) إلى المطار (ونحن لا نعرف كيف) يسمع من ينادي باسم يحس أنه اسمه، وهناك يجد في استقباله شخصاً يلبس العباءة والعقال، وسرعان ما يتعرف فيه على شخص عليوي الذي

عرفه في المبنى الغامض . وحين يصعدان معاً في السيارة يشعر أن السيارة هي نفسها التي جاءت به إلى المبنى . هنا يحق لنا أن نتساءل: كيف يتذكر البطل هذه الشخصيات ولا يتذكر ذاته؟ ألا يعني هذا أنه رهن ذاته باسم العلم، وجعل نسيانه نسياناً لها؟ ألا يعني اصطحاب عليوي له في السيارة المرسيدس البيضاء أنه سيأخذه إلى مبنى غامض آخر؟ وأخيراً ألا يعني ذلك أنه لن يخرج من غرف هذه الرواية المغلقة عليه أبداً؟

لوح السرد المحفوظ

تتكوّن رواية «امرأة القارورة» لسليم مطر كامل من فصل افتتاحي هو بمثابة حكاية إطارية، وسبعة فصول أخرى شبيهة برحلات السندباد السبع، ولكنها في خضم الزمن، لا البحر . مثلما أعطت صاحبة الخانة جلعامش «الصور الحجرية» التي يعتقد الباحثون أنها رسوم بحرية، وكتابات مردية، تساعد في عبور مياه الموت، ونهر النسيان، أعطت صاحبة الخانة خديجة في جنيف، راوي المفتاح مخطوطة الرواية . التي سينشرها دور أن يعلم أنه بطلها . راوي المفتاح كان جندياً في جنوب البلاد، قام بسبع محاولات هرب . ونعترض لسبع محاولات إعدام، أنتجت كل محاولة منها فصلاً من فصول الرواية . فكلما هدد الموت راوي المفتاح، ابتدع فصلاً سردياً لمقاومته بالخلود . إن السرد هو الإكسبر السحري لمعالجة الموت . أليست هذه حكمة جلعامش؟ ألم تجد شهرزاد نفسها مضطرة لتوليد الحكايات حتى تدافع عن حياتها بالسرد؟ لكن شهرزاد رضيت بأليف ليلة وليلة . أما راوي «امرأة القارورة»، فإنه مهّد بالموت كله، لذلك لن يرضى إلا بالخلود كله .

يصف محمود درويش مهمة الشاعر بأنه «كلما انهارَ جدارٌ حولنا شاد بيوتاً في اللغة»^(١٧) . وهكذا هو راوي المفتاح، كلما خسر هويته في الوطن الفعلي، استردّها في السرد . وكلما تعدّث ميتاته واقعياً، امتدّ خلوده سردياً .

إلى جوار راوي المفتاح الذي بقي بلا اسم، وظلّ ينكر أية علاقة له بالمخطوطة، بل بقيّ يجهل كيف وصل هو نفسه إلى جنيف، بعد أن اشتدّ القصف في مطبخ وحدته العسكرية، هناك راوي الفصول السبعة الذي يتحدث عن

صديقه آدم، ونعرف نحن أنه الصورة المرآوية لآدم نفسه. وسيكتب هذا الراوي الثاني من الشخصيات ما يجعل وجوده يتبدد ويتعدد في بحر الزمن، على مسرح كوني يستغرق عمر الأرض كلها. سيكون واحداً وكثيرين في الوقت نفسه، لأن امرأة القارورة ستساعده على عبور نهر الزمن، ليرى نفسه يعيش ويموت في مئات الشخصيات الأخرى. أما امرأة القارورة فليست شخصية، بل هي بطل مساعد، تماماً كالجن الذين حكم عليهم النبي سليمان بالبقاء في قمقم حتى آخر الزمان.

يبدأ تعدد الرواة أو تناسخهم بعد لقاء امرأة القارورة التي تحكي لآدم قصص حياتها السابقة، فيبدأ بالشعر على نفسه في شخصياتها، ويعيش في كل مرة دوراً: مرة زعيم قبيلة من المتمردين في بلاد سومر وآكد، ومرة قرصاناً يقع في عشق امرأة قرطاجية، وينتفح للالتحاق بجيش هانيش في روما، ويستسلم هناك لقبيلة من السنين، **وإذا كان في ذروة اللذة مع امرأة القارورة، يغمرهم بركان من الصخور يدفن قبلته السلبية وروحته**. كلما حكّت له امرأة القارورة حكاية سابقة وجد نفسه بطلها. وحكايات امرأة القارورة لا تنقطع، تمتد من دجلة والفرات حتى نهر الرون، في كل عصورهم. الشخصيات تتوالد بتوالد الحكايات، ومثلما تمحو كل شخصية سابقتها، فإن كل حكاية تمحو سابقتها أيضاً. لقد أنكر راوي المفتاح علاقته بالمخطوطة، لأنه لا يستطيع أن يربط وجوده الزائل بهذه الحكايات الخالدة في لوح السرد المحفوظ. لا يعيش الإنسان إلا وجوداً واحداً أو حكاية واحدة، أما ربط الحكايات ببعضها فمن حق المخطوطة وحدها، من حق الراوي كلي العلم. إن المخطوطة وحدها، لا الأبطال، هي التي تجمع الشخصيات والحكايات، لتؤلف منهم وجودها الحي. كل شخصية تعيش حياتها بعبوبها وأخطائها ونسيانها، أما المخطوطة فهي الذاكرة الكلية لربط خيوط الحكايات.

ما من أحد يستطيع ادعاء هذه الحكايات إلا الراوي العليم. حتى آدم نفسه، الذي يتكلم بصيغة المونولوج، لا يستطيع. هنا نلاحظ الحاجة المتبادلة بين الراوي العليم، ومخلوقاته الصغيرة من بقية رواة المقاطع والفصول. فهم بحاجة إليه ليمنحهم فرصة الوجود الزائل، وهو بحاجة لهم ليعيش اكتماله الأبدي من خلال

نقصهم الزمني. كل شخصية تكتب صفحة من صفحات المخطوطة وتطويها، لتأتي شخصية أخرى وتكتب صفحة جديدة. وهكذا تعيش الشخصيات وجودها على الأرض وفي لوح السرد المحفوظ، ويلحم الراوي الكلي شظايا وجودهم المبعثرة في أبدية لوحه السردية. وبالتالي فإن لعبة الذاكرة والنسيان هي شرط وجود جميع الشخصيات. لا بد أن ينسى الرواة الصغار وجودهم الأرضي، ليعيش الراوي العليم اكتمال حلمه. والأرض مسرح هذه الميثولوجيا. ولهذا يتفنى الجميع بالأرض. وهذا هو معنى المونولوج الطويل الذي يحس به آدم وهو بمواجهة الشيخ الذي وهب لامرأة القارورة الخلود وأخرجها منه، حين يلتقي به على قمة جبل سيناء: «أتولع بهذا الكوكب الأرضي، هو سلوكي ومبتغى لذتي. أداعب جباله الناهدة، أشم رائحة غاباته، أبلى روعي ببعارة وأنهاره، وأتبه بصحاريه الموحشة... إنه كوكب يمنحني لذة إدراك الجمال... لذة أن تبني وتهدم، أن تخلق وتحيي. أن تمنح الحياة وتمنيتها هي أعظم ملذات السلطة. أدرك خلودي من خلال ميلاد وفناء مخلوقاتي... إلخ»^(١٨). ليست الأرض بمعنى الجغرافيا الطبيعية بل بمعنى الاسم الأسطوري للوجود في العالم، بمعنى الاسم الأسطوري للزوان الذي لا يخفق هويته إلا في دوام الزمن السردية.

تناوب الذاكرة والنسيان، الوجود الرئيل وحيثه إلى الاكتمال هو الذي يجعل كل شخصية من شخصيات «امرأة القارورة» تعيش أزمة هوية شخصية لا حل لها سوى الاندماج في هوية سردية يكتبها راوٍ كلي العلم على لوح السرد المحفوظ.

الهوامش

(١) بول ريكور: الهوية السردية، ترجمة سعيد العامري، مجلة القاهرة، العدد ١٨٠، ١٩٩٧، ص ٥٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٣) الجاحظ: البيان والبيان، ٢٥/٣.

(٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ١/ ١١. أما بالنسبة للأصل الاشتقائي لكلمة «ديوان» فبرده

المستشرق الألماني هاينرش إى العارسية القديمة dipt-pana، التي تطورت عنها في الفارسية الوسطى كلمة dewan بمعنى الأرشيف، أو حافظ المدونات. انظر:

Wolffart Heinsichs: Prosimetrical Genres in Classical Arabica Literature, p. 250

- (٥) ابن خلدون: المقدمة، ص ٥٧١.
- (٦) Lord: The Singer of tales, p. 30.
- (٧) ابن العبري، مختصر تاريخ الدول، ص ٢٤، ٣٦، ١٢٧.
- (٨) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، ص ٦٥.
- (٩) سيرة الملك سيف بن ذي يزن فارس اليمن، المكتبة الثقافية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٦، ١٣٨/٢ - ١٤٦.
- (١٠) عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٦٤.
- (١١) ألف ليلة وليلة، طعة دار مكتبة الحياة، بيروت، ٣٩٦/٣.
- (١٢) كيليطو: العين والإبرة، ص ٧٥.
- (١٣) ألف ليلة وليلة، ٤٠٨/٣.
- (١٤) كيليطو: العين والإبرة، ص ٧٥.
- (١٥) جبرا إبراهيم جبر: الغرف الأخرى، مختارات مصولة، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٩٦.
- (١٦) بول ريكور: الهوية السردية، ص ٥٥.
- (١٧) محمود درويش: هي أغنية، ص ٧٦.
- (١٨) سليم مطر كامل: امرأة القارورة، دار رياض الرئيس، لندن، ١٩٩٠، ص ١٣٤.

الدراسات والبحوث

مابعد البنيوية
حول مفهوم التماس

د. شكري الماسي

١ - إضاءة :

شغل النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل بالإجابة عن
استئلة هامة تتصل بمصدر النص ومافيته وتفاعلاته
اللغائية والموضوعية وكيفية تناول النص الأدبي، وسبل
إصدار الحكم النقدي ... الخ ويبدو أن الإنجازات
التي تمت في هذا المجال غير ذات معنى بالنسبة للنقد
الجديد .

د. شكري الماسي : باحث وأديب ، عميد مركز اللغات بجامعة حساء ، له عدد من
الأبحاث في الموريات العربية ، من أعماله « في نظرية الأدب » (طه حسين) ،
« الر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سورية » .

فالتنقد الجديد لا يعتنى بأبحاث عن اجابات بمقدار ما يهتم بإثارة الاسئلة والتساؤلات التي تدور في معظمها حول « النص » . وتدور بعض اسئلة النقد الجديد حول امور تبدو وكأنها بدئية أو مسلم بها . ولكن من الهام أن نعرف أن النقد الجديد لا يعترف بوجود مسلمات أو بدئيات في ميدان النقد .

فالتنقد الجديد يهتم بسؤال محوري هو : ما النص الادبي ؟! وهو يقدم مفاهيم متعددة ، فالنص : جملة - كتاب - ممارسة دالة - جهاز لغوي - جهاز للنقل الانساني - شبكة من المعطيات الانسية والبنوية والايديولوجية - وعاء لدلالات متجددة - حيز لغوي متعدد المعاني - وحدة لغوية - وحدة بلاعية - حقل منهاجي - قطعة لغوية ذات طابع كلي - نسج لغوي - النص الناجية (أي ليس منسجاً) - ثم هناك النص الظاهر ، والنص المنجب ، والنص الجامع (١) .

وقد يقبل المرء بعض هذه المقولات كما قد يرفض بعضها أو كلها . لكن الامر الهام هنا هو أن هذه الاسئلة وتلك المقولات جزء من المحاولات الحثيثة لتلمننة النص (شام أسس) أو إرسال ما يسمى بنظرية النص!!.

ومن هذه الرواية يرر مفهوم جديد يتصل بالنص لا بد من الوقوف عنده والاعتناء بأبعاده وأصوله ، والاهتمام بالتحويلات التي قد تتم من خلاله في ميدان النقد الادبي . وعلة هذا كله أنه مفهوم جديد تملأ . [يعتبره البعض بحثاً نظرية جديدة] سواء بالفلسفة التي يستند اليها في رؤية النص وكيفية تشكله ، أو بأبعاده الادبية والنقدية والفكرية ، أو باستخدامه أداة تاويلية نقدية [مع أنه يقر بأن من مقومات وجود النص قبوله لتاويلات متناقضة كما سنرى] قد تتحول الى أكثر من كونها أداة فيما لو اتيح لهذا المفهوم أن يستمر وينمى وينمى بتطبيقات يعلب عليها طابع الابداع النقدي الحقيقي أكثر من الطابع النقدي التقني .

هذا المفهوم هو « التناص » « Intertextuality » ويبدو أن هناك اتفاقاً يكاد أن يكون عاماً بأن « التناص » كمصطلح قد ظهر للمرة الأولى على يد « جوليا كريستيفا » في أبحاث عديدة لها ظهرت بين عامي ١٩٦٦

و ١٩٦٧ في مجلتي « Tel-Quel » ، « Critique » . (٢) . وهذا المصطلح بدأ واسع الانتشار - رغم حداثة - لدى العديد من النقاد الاوربيين والامريكيين والعرب ايضا . بل إن نقادنا توسلوا به كصيغة معرفية نقدية في سبيل إرساء منهج نقدي جديد ، وهو ما استندت اليه ثلاث دراسات هامة : الاولى بعنوان « تحليل الخطاب الشعري ؛ اسراتيجية التناس » للدكتور محمد مفتاح من المغرب العربي ، وقد صدرت عام ١٩٨٥ . والثانية بعنوان « الخطيئة والتفكير ؛ من النبوية الى التشريعية ؛ قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر » للدكتور عبد الله محمد الفداوي من السعودية وقد صدرت عام ١٩٨٥ ايضا . اما عنوان الثالثة فهو « في البحث عن ثؤالة المستحيل ؛ دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن بوح » وهذه الدراسة بحمل عنوانا فرعيا آخر هو « مع فصل تمهيدي ؛ نحو منهج علمي لدراسة النص الادبي » وهي للدكتور « سيد البحراوي » من مصر وقد صدرت عام ١٩٨٨ .

ومهما يكن نصيب هذه التجارب النقدية الهامة من النجاح فإن ذكرها هنا يأتي لتأكيد ما بهذا المفهوم من انتشار وإفراء . ولا شك أن القارئ النصف لهذه التجارب انتقدية سيحكم عليها بالحدية والدكاء . غير أن هذا يجب ألا يمسح من تأكيد انبائين الكبير فيما بينها في استخدام مفهوم التناس . وأحسب أن انبائين في التطبيق يعود الى تمايز المنهجية في كل تجربه . فمفتاح ينهل من السائيات والسيمايات ، والفلاسي من البيوية والتفكيكية أما البحراوي فيحاول تطويع المفهوم ليصبح أداة محورية في منهجه الاجتماعي .

وكل هذا يؤكد بأن مفهوم التناس يتضمن معاني متعددة كما قد يوحى بنموحه وعمقده وشمولته أيضاً .

٢ - التناس :

ولتدبد بعض غموضه لا بد من الحديث عن بعض القاهيم الجديدة حول النص والتميز بين الالز الادبي والنص الادبي . وهنا يمكن القول بأن التناس مفهوم بطمح الى ترسيخ المحاولات الحثيثة لايجاد « علم

النص « . وهو علم جديد بلا شك لان موضوعه جديد وهو النص .
فالفلسفات والعلوم السابقة تناولت النص ودرسته وتفحصته كوسيلة
للتأكيد موضوعاتها ونظرياتها . ولكن النص هنا هو المادة الرئيسية لعلم
النص . فالنص - كموضوع - لا ينسب بحال الى تلك الفلسفات
والعلوم . وهو بهذا المعنى حقل متهمج ، ولا وجود له الا داخل خطاب
/ لغوي / مكتوب . واللغة (عكس ما تراه البنيوية) منظومة لا نهاية
لها ولا مركز فالكلمة ليست مغلقة ولا مكثفة بل ذاتها بل هي مجموعة
/ حزمة من الكلمات والمفاهيم المتعددة القابلة - ليس فقط - لاستعمالات
عديدة بل للدخول ايضا مع مفردات اخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية
لها . فاللغة الادبية عموما تحتل مكانا خارج جميع اللغات الاخرى ، وانها
تتعالى عليها كما لو انها حصيلة تلك اللغات والتركيب فيما بينها . لهذا
فإن ما يميز العمل الادبي هو انه يقوم بما يمكن ان يطلق عليه « محاكاة
اللغات » مما يتولد عن ذلك ان الادب او الرواية مثلا عندما تقدم نفسها
ككتابة ادبية فإنها تسح اكنانه الادبي السابقة عليها . فالممارسة الادبية
ليست ممارسة تعبير وانعكاس وانما ممارسة محاكاة واستنساخ لا متناه
[المحاكاة والنسخ ليس للعمل والاثار وانما اللغات] .

والنص يتميز عن الاثر الادبي ، النص نسخ من العلامات (٢) اما
الاثر الادبي فينحصر في المدلول . وهذا المدلول له نوعان من الدلالة :
ظاهرة (وحينئذ يكون الاثر موضوعا لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفق
اللغة) او مضمرة (وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الاثر موضوعا
لتأويل) . نحن النص - لكونه كتابة متعددة - فانه لا يقبل التنقيب او
التأويل فهو لا يتطلب الا الفرر والتوضيح . فالنص تمددي ، مجاله
هو مجال الدال . لكن التوليد الدائم للدال داخل محال النص (او لنقل
الذي مجاله النص) لا يتم وفق النمو العصوي او حسب طريق تأويلي ،
وانما وفق حركة تلسلية للتداخل والتغير . فالصورة المجازية للأثر
توحي بصورة الكائن العصوي الذي ينمو بفعل التكاثرات الحيوي ، اما
الصورة المجازية للنص فتوحي بالشبكة . الاثر الادبي (في افضل
الاحوال) رمزي بدرجة وضيفة (رمزته قصيرة النفس اي سرهان ما

تتوقف) أما النص فطاقته الرمزية مطلقة . لهذا فإن النص لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه (الأمر الذي يعني عدم تفرد أو تحده) .

وإذا كانت حركة النص المكونة هي المورد والاختراق (عبور الآثار الأدبية العديدة) فإن النص يطرح مشكلة التصنيف وتجربة الحدود . فما يحدده هو قدرته على خلطة التصنيفات القديمة ، وعدم الخضوع - بل التمرد على التقسيمات المألوفة للأجناس . فهل هذا الكاتب قصاص ، شاعر ، كاتب معالة ، فيلسوف ، رجل اقتصاد ، متصوف ؟ إذا كانت الإجابة صيرة فهو كاتب نص وإلا فهو كاتب أثر . فالأثر الذي يوحد على الحدود (حدود الأجناس الأدبية المعروفة) هو نص . فالنص / كتابة يضع نفسه وراء الرأي السائد إنه بدعة وخروج عن حدود الرأي السائد . والكتابة لا تعني رسم الأصوات اللغوية ولا مجرد الربط بين العبارات بل تعني - على حد تعبير رولان بارت - أن يصح أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناس ، أي أن يضع لمتنا ونتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغوية . أي صروحة الإحماء - اجتفاء الذات الفاعلة / الكتابة - في اللغة . والأدب عنده - وهو يفصل أن يسميه كتابة - هو دوماً خلطة ، أي ممارسة تهدف إلى زعزعة الذات الفاعلة وتشتيتها في ذات الصفحة . فلا وجود للمؤلف إلا لحظة الإنتاج / الكتابة وليس قط لحظة ينتهي الإنتاج . فالكاتب بعد أن ينتهي يفصل عن النص (١) ولكن ما التناس ؟ وما الظروف التي أحاطت بظهور هذا المفهوم الجديد؟ وما معناه أو معانيه ؟ وما أبعاده ؟ وكيف يتعامل القارئ / الناقد مع النص من خلاله ؟ وما الذي يميزه عن الأدب المقارن ، والنقد البيوي ، والماركسي ، والتعبيري ، والأسطوري ، ونظرية المحاكاة ، ونظرية الخلق ؟

يمكن القول بأن مفهوم التناس قد ظهر في معرض الشك بحدوى الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت إليها البنيوية الوصفية التي انتهت مع أحداث مايو (مظاهرات الطلاب في فرنسا) عام ١٩٦٨ كما ترى أدب كيرزويل (٢) . فدراسة النص كموضوع لغوي أكد وجود بنية لكنها سية لا مركز لها ولا تعرف الانفلاق . ولهذا أظهرت أسئلة جديدة حول النص مثل : ما النص ؟ وكيف يكون ؟ وما الذي يحمل من النص

نصاً ؟ وهل للنص حدود ؟ وما علاقة النص بالنصوص الأخرى (النصوص المتكونة أو التي في طور التكون ؟ وما طبيعة هذه العلاقة ؟ .

وفي معرض الإجابة على هذه الأسئلة قدمت مفاهيم جديدة تتصل بالنص . « فجوليا كريستيفا » ترى أن « كل نص عبارة عن لوحة فيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل للنصوص الأخرى » (١) أما « ليتش Leitch » فيرى أن « النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى . ونظامه اللغوي ، ومع قواعده وممجهه ، جميعاً تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتألف . إن شجرة سب النص حتماً لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعمارة شعوراً أو لا شعورياً . والموروث يبرر في حالة تهيج . وكل نص حتماً نص متداخل » (٢) ويؤكد « روبرت شولز » بأن معنى التناص يختلف من ناقد لآخر ، وهو يرى أن التناص « اصطلاح أحده السيميولوجيون مثل بارت وجينيه وكريستينا ورفائير . وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية ، تختلف بين ناقد وآخر . والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى ، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن النص المتداخل هو : نص يشرب إلى داخل نص آخر ، ليوجد المدلولات سواء وهي المكاتب بذلك أو لم يع (٣) .

من خلال هذه الأقوال وغيرها يمكن للمرء أن يشير إلى أن التناص يعني :

- تولد النص من نصوص أخرى .
- تداخل النص مع نصوص أخرى .
- النص خلاصة لما لا يحصى من النصوص .

- انبثاق النص عن نصوص أخرى (٩) .
- اعتماد النص على نص آخر أو نصوص أخرى (١٠) .
- تعالق النص (أي الدخول في علاقة مع نصوص أخرى (١١) .
- لا حدود للنص ، أو لا حدود بين نص وآخر .

ورغم أن هذه المعاني تبدو في الظاهر متشابهة أو متماثلة ، أي تبدو وكأنها تعبر عن فكرة واحدة بالفاظ مختلفة فإنها في نهاية الأمر متباينة . وقد لا يعني هنا توضيح هذا التباين ومناقشته قدر ما يعني في هذا المقام محاولة التوصل إلى روح المفهوم وتمازجه ، وهنا يمكن القول :

أولاً : إن النص (أي نص) محكوم حتماً بالتناسل (أي بالتداخل مع نصوص أخرى) .

ثانياً : إن النص هو الذي يصور نصاً آخر (أي ' المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص ') .

ثالثاً : أن النص حين يسبق أو يتداخل أو يتعاقب مع نصوص أخرى فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها . بل أن التناسل يتجسد من خلال المحالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى ، وهذا يعني أن التناسل يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص أخرى .

رابعاً - إن النص لا يتداخل مع نصوص قديمة بل قد يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل أو التنافس مع نصوص آتية أي مع نصوص مستقبلية (١٢) . ويمكن توضيح ذلك بالقول بأن اليوم الأول في حياتنا هو اليوم الأول في الاتجاه إلى الموت في آن واحد . وهذا ما يفسر مقولة جاك دريدا « في البدء كان الاختلاف » (١٣) . وبهذا المعنى فإن التناسل لا يرادف - بحال - فكرة السرفاف الأدبية (١٤) .

خامساً : إن النص لا يأخذ من نصوص سابقة بل يأخذ ويعطي في آن واحد وبالتالي فإن النص الآتي قديم مع النصوص القديمة « تفسيرات » جديدة أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناسل (١٥) .

سادساً : إن آلية التناص تتحدد من خلال مفهومين أساسيين هما :

الاستدعاء ، والتحويل . أي أن النص الأدبي لا يتم إبداعه [الأدق هنا أن نقول لا تتم كتابته] من خلال رؤية الكاتب / الفنان ، بل تتم ولادته / تكوُّنه من خلال نصوص أدبية / فنية أخرى . مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية ، يتم ادماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد . ثم أن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات . فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر واذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل (١٦) .

سابعاً : استناداً إلى هذين المفهومين : الاستدعاء / والتحويل ، لا ينبغي النظر إلى لمة العمل الأدبي كلفه نواصل ، بل كلفة إنتاجية مفتوحة على [مراجع، خارج - نصية] نصوص أدبية ، فكرية ، دينية ، فنية ، أيديولوجية .. الخ . وهذه الإنتاجية لا يمكن ادراكها إلا في مستوى التناص ، أي في تقاطع العمير المتبادل للوحدات المتجهة نصوص مختلفة وفي مستوى آخر .

فإن النصوص المتناصّة تدعى في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية «Dialogismen» كما يرى «تودوروف» ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص (المفوضات) ترجع إلى كونها علاقات حوارية (١٧) .

فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود . أنه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها فالنص لا تحده قراءة واحدة ولا يتطوي على دلالة واحدة ووحيدة . بل ولا يتضمن بؤرة مركزية أو بنية محددة ، وربما الأصح أن نقول أن النص يتضمن دلالات لا حصر لها وبؤراً لا يمكن أن تعد وبنيات لا نهاية لها . فالنص منداح باستمرار ، متدفق دائماً وبالتالي فهو بلا نهاية . وللتدليل على ذلك يمكن القول : أن هناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين . بل أن القارئ الواحد إذا ما قرأ نصاً واحداً من فترتين زمنيةتين

متباينتين أو متقاربتين فانه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعان مختلفة .
ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر الى عصر . فالنص يتدفق
بالمعاني والدلالات المتعددة المتنوعة بل المتناقضة . او هو منتج لها بلا
توقف . وخير دليل على ذلك ان النص لا يتوقف بموت كاتبه كما يرى
جاك دريدور (١٨٨٥) ، وانما كان النص لا يكتمل الا بقراءته ، واذا كانت قراءات
النص مستمرة متواصلة فإن النص « غير منجز الا في مستواه اللغوي » ،
اي في التماثل الحظي الذي قوامه ، الدوال (١٩٦٥) فالنص حي متحرك
متطور متغير مفتوح على نصوص ماضية ونصوص آتية في آن واحد .

ولعل المرء يستطيع القول بان النص لا يتداخل مع الكلمات والجمل
والجملات والاطر والتقنيات محسب بل يتفاعل ويتوالد من (كما يسم
في توليد) نصوص ادبية وفنية شعبية ومكتوبة ، تاريخية واجتماعية
وسياسية وايدولوجية .. الخ وبهذا المعنى فان النص لا يمتلك بناء
محددا او بنية واحدة لانه يتداخل مع نصوص اخرى لا نهاية لها .
ان هذه النصوص متداخل وتتكاثر (تتوالد) وتتمدد لتشمل العالم بأسره
الذي يصبح في هذه الحالة نصا . وهذا يمكن انفعول بان التماس صيغة
معرفية تهدف الى تحطيم فكرة لمركز واسطاس والسبب والشكل والمضمون
والوحدة الموضوعية المتوحدية . فالنص ينطوي على ابنية متعددة متنوعة
متجددة متوالدة بلا توقف ولهذا يقول « كولر » :

« انه من التسليل ان نتحدث عن القصيدة على انها كل متجانس
لو وحدة عضوية مستقلة ، تامة في نفسها وتحمل معاني ثرية فائضة .
ان التناول السيميولوجي يقترح نقيض ذلك ، بان نفكر في القصيدة على
انها قول لا دلالة له الا ضمن الانظمة المعرفية التي اكتسبها القارئ . ولو
اطلقنا أنظمة اخرى غيرها ، فان امكانات الدلالة عندئذ ستتغير » (٢٠٠)
ويؤيد كلام « كولر » بان الاعراف الادبية والتقاليد الموروثة لا تتيح
الموضوعية في قراءة القصيدة فان التماس كصيغة معرفة تهدف - ايضا -
الى تحطيم الموصفات المعروفة مثل الضمير والنثر والقصيدة القصيرة
والرواية والمرحبة .. الخ اي لا تعترف بصا بسمى نظرية الانواع
الادبية .

٢ - التناص والت نقد :

ان التسليم بما تقدم يفصلي بنا الى اسئلة عديدة منها : كيف نتقد النص وفق مفهوم التناص ؟ وعم يبحث الناقد ؟ وهل من مهمته ان يحكم بالجودة والرداءة ؟ وبعبارة أخرى ما الذي يميز نصا من نص آخر ؟ ثم هل التناص أداة نقدية تنطوي على قيمة ام انها - بيد الناقد - مجرد مفهوم نقدي محايد ؟ اي هل تكمن مهمة الناقد فقط في البحث عن التفاعلات بين النص وغيره من النصوص ؟ لابد له من القول بان الناقد - او بكلمة أدق القارئ - لابد له من عدة كبيرة من معرفة النصوص المتنوعة ومعايشتها حتى يستطيع ان يكشف عن النصوص العالية او المؤثرة في توليد النص . ولابد له من دراية كبيرة وخبرة واسعة بالكيفية التي تمت خلالها تداخل النصوص وتشابكتها . وهذا يعني ان قراءة نقد النص تبدأ وتنتهي - وربما تبدأ فقط - من خلال النصوص .

« فالأطار المرحمي » للقارئ - بعد ولوجه هدام النص يكمن فقط في النصوص المتوالدة بعضها من النص الآخر . ومن الميث ان نعيم اهتماما للأطر الاجتماعية او الحصارية او النفسية او الشخصية (سيرة الكاتب وببسته) الآن هذه الأطر لا علاقه لها بالنص . فادوات القارئ / الناقد - إن صح استخدام كلمة أدوات في هذا المجال - تتمثل في النصوص لا غير . وتحدد مهمة القارئ - ويجب الا ننسى ان هناك قراء لا حصر لهم للنص - في قدرته على اكتشاف العلاقات القائمة بين « النص » والنصوص . وبعدها قد يتساءل عن مدى اسهام النصوص الموروثة في توليد النص او عن مدى اسهام النص في ابراز النصوص القديمة واظهار ما كان حاقيا منها . وربما يتساءل عن قدرة النص على توليد نصوص آتية .

ولكن اذا سلم المرء بعدم جدوى ربط النص بحياته مؤلفه ولوحته النفسية وعصره وسيرته بشكل عام فلا بد له بعد ذلك من ان يتساءل - بحق - عن دور الكاتب في ابداع النص ، وعن اسباب تمايز عدة نصوص لكاتب واحد او تمايز هذه النصوص عن نصوص أخرى لكاتب آخرين !!

وللاجابة عن دور الكاتب لا بد من القول بأن القائلين بالتناسخ يحاولون ربط النص الأدبي بالنص الأسطوري على منهج ليلي شتراوس حيث يقرر بهذا الصدد « لوسيان صيات » أن الأسطورة هي الكلمة التي تبدو وكأنها بدون ناث حقيقي يأخذ على عاتقه أن يسحخص منها المضمون ويستنتج المعنى . ومثل هذا السلوك يجعل من النص الأسطوري ذا صفة لغزية . وقياسا على ذلك فإن النقد الحديدي لما أراد أن يتخذ من النص حقيقة موضوعية بحيث لا يكون البحث عن هذه الحقيقة إلا عبر النص الأدبي نفسه ، إنما جاء ذلك من أجل أن يرفض انتمائية النص إلى بانه « (٢١) » وأحسب أن هذا الكلام يفرض أسئلة جديدة من نوع آخر : فإذا كان النص يتوالد من نصوص أخرى فهل هو عبارة عن مجموعة من الكلمات والجعل والتهيمات والأجزاء الآتية من نصوص أخرى ؟ أي هل تتجاوز هذه الأجزاء والوحدات دور أية درجة من التسامع والانتلاف ؟ أو هل يفقد النص الكونه مفروحا دائما إلى أية درجة من الانسجام ؟ وإذا كان الجواب بالنفي (حسب اعتقادي لا يحرز أحد على الجواب بالإيجاب) فما الشيء الذي يجعل من هذه الأجزاء « المصرة » نصا ؟ أي كيف يتشكل النص ؟ وما الذي يجعل من النص نصا ؟ وهنا لا نجد أنفسنا عند نقطة البداية أي عند الأسئلة التي نسا عنها أن مفهوم التناسخ قد جاء للإجابة عنها ؟!

لكن المرء لا بد أن يشير هنا إلى ما أكدناه في البداية من أن النقد الجديد يهدف إلى إثارة أسئلة بالدرجة الأولى ، كما لا بد له وأن ينه بان التناسخ ينطوي على معنى التداخل والتوالد والتفاعل أيضا . وقد شرت قبل قليل إلى مفهوم الاستدعاء / والتحويل . وقد بين من خلالهما أن الكاتب - يبدو أنه لا يجوز أن نستخدم كلمة مبدع هنا - يقوم بتحويل هذه الاستدعاءات وصهرها وأذابتها في النص الجديد . لكن عملية الصهر والأذابة لا تتم وفق منطق الكاتب بل وفق منطق النص الجديد نفسه . لهذا فالكاتب لا يبدع ولا أثر لرؤيته الفنية لأنه يقوم بدمج مواد معطاة سابقا . وإذا كان هذا يتصل بمستوى تشكل النص فإنه يتصل أيضا بمستوى آخر هو التأويل النقدي استنادا إلى مفهوم التناسخ . وهنا

يمكن القول بأن آفاق الدلالة غير منظورة بسبب إلغاء الفواصل بين النصوص ، أي لأن النص مجرد حلقة في سلسلة متواصلة من الدالات (النصوص) غير المقترنة بمرجع . ولهذا فإن القارئ / الناقد لا يستطيع حصر النصوص المتداخلة كما أنه لا يستطيع حصر دلالاتها .

ويقوم « لينش » Leitch بتنظيم التكرارية ضمن نظرية طريفة فيقول إن تاريخ كل كلمة في النص مضروباً في عدد كلمات ذلك النص يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الآخر ، فيد القراءة ، ولتعدد تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة ، فإن النصوص المتداخلة لا حصر لها ، ومن ثم فإن دلالاتها لا يمكن الوقوف عليها لسمتها وتعددتها (٢٢) . ويمكن تأكيد تطور حصر الدلالات استناداً إلى مستوى آخر (غير مستوى التشكل) هو مستوى القراءة . فاستناداً إلى التناص فإن النص « غير منحصر ما دامت مرآته متواصلة » بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المواليه الرياضيه ، كما لتعدد 'قراءات' (٢٣) لهذا يرفض بعض القائلين بالتناص فصية التأويل برمتها « التأويل هذيان محموم كهذيان الفصاميين 'و' الفارين من حرب مدمرة » (٢٤) . ويشعر المرء بضرورة عدم الاستهانة بهذا الكلام لأن أصحابه يهدفون من وراءه إلى بلو الشك وعدم اليقين في كل شيء . وهم لا يقولون بالشك طريقاً للوصول إلى الحقيقة فهذه مسألة قديمة معروفة ، لكن الجديد هنا هو أنهم يرون بأن هوية الحقيقة هي الشك وعدم اليقين . ولهذا فالدلالة الواحدة (الأدبية وغير الأدبية) لا وجود لها ، لأن الدلالة رمزية دائماً . لهذا يرى جاك ديريديا رائد الفلسفة التفكيكية أن (« هوية المعنى ضمن الاختلاف » تتمثل في تعريفه ، حتى أن امكانية معانيه « الأخرى » في أماكن أخرى وأزمنة أخرى ، تصبح شرط هوية المعنى والاتفاق التي يستند إليها المعنى » (٢٥) .

ومهما تعددت الآراء في مجال التأويل النقدي وفق التناص أو في مجال البحث عن العلاقة بين المعنى الرمزي / الدلالات المتعددة والنص / البنية / الحدث ، فإن المنطلق الأساسي هنا هو قبول النص « تأويلات

متنافسة يلقي بعضها بعضا « (٢١) وينتج عن هذا المبدأ العام - كما يرى الدكتور محمد مفتاح - عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي :

أولا - يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري .

ثانيا - إن النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) بل إنه لا يتحدث من نفسه ، وإنما تجرئتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه .

ثالثا - إن النص يمكن أن يقرأ يتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر . وعلى هذا الأساس فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساسا بمؤهلات القارئ فالنص بمثابة صلة ضخمة لا ينتهي تفسيرها « (٢٢) .

٤ - التناص والأدب المعاصر :

لا شك أن هناك موقفا كبيرا بين التناص والأدب المعاصر من حيث المنطلقات والأهداف . وإن بدا للوهلة الأولى أن هناك تداخلا بين هذين المجالين . فالأدب المعاصر يهتم ببيان مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الأدبية التي تنتمي إلى أمم متباينة ويكتب لغات مختلفة ، ولهذا فالأدب المعاصر يهتم بالزمان والمكان وثقافة الكاتب وسيرته واللغات التي يتقنها كما يهتم بوجود صلة أو وسيط بين النصوص المقارنة . كما أن الأدب المعاصر يبحث عن « تفاعل » النصوص من أجل الوصول إلى أصول الأفكار ومن ثم إلى تجسيد القاسم الإنساني المشترك في التطيل الأخير .

٥ - التناص والنقد البنيوي :

أشرت في البداية إلى أن مفهوم التناص قد تكون أثناء رحلة الشك بفعالية الأسس الفكرية والفلسفية التي تستند إليها البنيوية وفي كفاءتها في تفحص النص ودراسته . وسواء عدت بمثابة ثورة على البنيوية أو بمثابة ثورة البنيوية على نفسها (لأن أعلام البنيوية هم في الأغلب أعلام ما بعد البنيوية) فإن النتيجة واحدة وهي أن مفهوم التناص نتاج لصراع الحركات المنهجية المتحددة باستمرار . وهو ينتمي إلى ما سمي بحركة

« ما بعد البنيوية » وبالتحديد إلى النقد اللابائي «Deconstruction» الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي .

ويكفي أن يشير المرء هنا إلى أن البنيوية تنطلق من وجود بنية للنص تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً ، وسواء أكانت هذه البنية خفية أو تحتية أو تتمثل في نظام النص ، فإن التناص – كما تقدم – يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام أو الحدود . وبينما ترى البنيوية أن النص كيان منتهٍ في الزمان والمكان أي تزامني ومطلق وثابت وساكن فإن النص وفق التناص متحرك مفتوح متغير متجدد .

وإذا كانت البنيوية تركز على ثنائية الكتابة / القراءة وتري أن النص يقرأ القارئ وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ فإن التناص لا يعترف بكل الثنائيات المتداولة . وهو إذ يركز على الكتابة / القراءة فإنه ينظر إلى أطراف هذه المعادلة على أنها حلقات متناصة (لا متعاطبة) في سلسلة طويلة لا نهاية لها . أي ينظر إلى تواصل فعل القراءة واستمراره ، هذا التواصل يؤكد أن النص ينصص بأويلات متباينة متنافسة وهو ما ينفي – مرة أخرى فكرة السمة أو النظام أو المركز أو الشكل أو التواصل بين نص وآخر .

٦ – التناص والنقد الماركسي :

ولا شك أن التناص حين ينظر إلى ولادة النص وقراءته / نقده من خلال « مرجعية وحيدة » (وإن تكن غير مطلوبة) هي النصوص وتفاعلاتها فإنه لا يلتفي البتة – بل يحطم – أسس النقد الماركسي بشيئاته المتعددة . فالتناص لا يهتم ولا يستند إلى مقولات البناء التحتي والبناء القوي إذ هو ضد فكرة البناء أصلاً . وإذا كان النقد الماركسي ينفي فكرة انفلاق النص وثنائه وتزامنيته ويرى أن النص متحرك متجدد متغير بتغير البناء الاجتماعي فإن التناص يلقي أي الر للعلاقات الاحتمالية في تشكيل النص وفهمه وتحطيمه ونقده .

وإذا اعتبرنا البنيوية التوليدية (لوسيان جولدمان) ضمن تلك الشيارات فإن التناص لا يقيم وزناً لهذه المنهجية التي تهتم اهتماماً محورياً

بـ « رؤيا العالم » وأثرها في تشكيل النص وتعتمد على تفاعل بنية النص والبنية الاجتماعية المحيطة أي تركز على تاريخية النص .

٧ - التناص ونظرية المحاكاة :

وبالطبع فإن مفهوم التناص لا يلتقي التة مع مفهوم المحاكاة سواء المحاكاة المأوية التي قال بها أفلاطون أو محاكاة المعاني الكوبية العلة التي قال بها أرسطو . لأن مفاهيم أفلاطون وأرسطو تنسج صله ما بين النص والحارج | الخارج هما الأفكار النقية وعالم المثل « أفلاطون » والمعاني الكوبية الثابتة « أرسطو » | وترى أن النص والعالم ثابت . ولأن الكاتب وفق التناص لا يكتب من خلال قوانين الصنعة الأدبية (معروف أن نظرية المحاكاة لا تدبر أي رؤية 'كاتب' أو حاله بل يكتب وفق منطق اسعى المتداخل . فهو يكتب « لغة أسملها من محروس معجمي له وجود في أعماق الكاتب ، وهو محروس تكون من خلال نصوص معاقبة على ذهن الكاتب . وهذا يمثل وجودا كليا للكتابة وليس للأشياء المحكية) . فالنص يصنع من نصوص متضاهية التعاقب على الدهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس » (٢٨) ، وإذا كان أرسطو يدعو إلى صفاء النوع الأدبي فإن التناص يهدف إلى إلغاء القواصل وتدمير الحدود بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية أي إلى تعظيم نظرية الأنواع الأدبية برمتها .

٨ - التناص والنقد السيري «Autobiography» :

وإذا كان التناص يرى أن النص يتوالد من النصوص الأخرى ويهدف إلى إظهار النص وكأنه بدون ناث فمن الطبيعي ألا يهتم - بل هو يهدف في الحقيقة إلى إلغاء الاهتمام - بالبحث عن سيرة الكاتب وثقافته وعصره وأيديولوجيته ولوحته النفسية ونوابه ومقاصده . فكل هذه الأمور لا تمت إلى النص بصلة .

ولهذا يمكن القول بأن التناص لا يلتقي مع مقولة « الشعر فيص تلقائي لشاعر قوية » (ووردزورث) أو مقولة الخيال الأولي والخيال

الثانوي (كوليردج) ، أي أن التناص يلغي مقولات نظرية التفسير برمتها كما يدمر مقولات النقد السري كلها .

٩ - التناص ونظرية الخلق :

أسهمت نظرية الخلق إسهاما كبيرا في التأكيد على النص الأدبي وخصائصه وسموه الفني ، ولفتت الأنظار إلى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدام معايير غير فنية ، ورغم ذلك كله فإنها تبين كلية عن مفهوم التناص .

فإذا كانت نظرية الخلق ترى أن النص كائن خلقه الأديب من ذاته ووسبته في الخلق هي اللغة ، فإن النص وفق التناص قد خلقته النصوص السابقة .

وإذا كان النص وفق نظرية الخلق معادلا موضوعيا لمواقف الفنان وأفكاره وتجاربه ، فإن التناص لا يهتم - كما تقدم - بهذه المواقف والأفكار والتجارب ، لأنه يرى أن النص " مركب جديد " من النصوص المتعاقبة .

وإذا كانت نظرية الخلق ترى أن جوهر النص هو الصياغة أو التكنيك أو التشكيل فإن " جوهر " النص وفق التناص لوحة فيفسائية من الاقتباسات (جوليا كريستيفا) أو سلسلة من العلاقات والتفاعلات مع نصوص أخرى (ليتش) .

١٠ - التناص والنقد الأسطوري :

تذكر آلية التناص النقدية - في مستوى من مستوياتها - بالنقد الأسطوري الذي يعيد النصوص الأدبية إلى ردها الأول - الأساطير . فكما يتم تفسير النص الأدبي من خلال مرجعية وحيدة هي الأساطير ، فإن قراءة / نقد النص تتم من خلال مرجعية وحيدة هي النصوص (لكن هذه المرجعية غير محدودة ولا نهاية لها كما تقدم) ويجب ألا ننسى بالطبع أن مفهوم النصوص يتسع ليشمل الأساطير على اعتبار أنها نصوص سواء عبر عنها بالرقص أو بالرسم أو اتخذت شكلا لغويا .

وقد اشرت سابقا الى ان القائلين بالنص يحاولون ربط النص الادبي بالنص الاسطوري لان الاسطورة هي الكلمة التي تبدو وكأنها بدون باث حقيقي . اي انهم يرفضون انتمائية النص الى باثه / الكاتب . فكان الكاتب أسير النصوص المتعاقبة المتداخلة المتفاعلة .

ومع ان النقد الاسطوري يرى ان الكاتب أسير الاساطير اي لا اثر له في تعبير وطيفة الصورة الادبية ، فان الفارق بين النص والنقد الاسطوري كبير جدا . فالنقد الاسطوري يستند الى فكرة الصورة المركزية والنص يهدف الى تحطيم هذه الفكرة ، والنقد الاسطوري يعتمد على مقولة البنية الاساسية (الاسطورة الاولى) والنص يهدف الى تدمير البنية . وبينما يقول النص بالتفاعل والتداخل والولادة يقول النقد الاسطوري بالتكرار .

واذا كانت آية النص النقدية تستند الى معوله التفاعلات التي لا حصر لها بين نص وغيره من النصوص ، فان النقد الاسطوري يستند الى فكرة الانزياح Displacement ويرى ان الادب هو اسطورة منزاحة عن الاسطورة الاولى التي هي الاساس وهي السيرة وكل صورة في الادب مهما تراءت له جديدة : لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ومع مطابقة كاملة أحيانا اخرى (٢٩) فهناك فرق كبير بين التداخل والتفاعل والتوليد وبين الانزياح .

١١ - كلمة أخيرة :

ينصح مما تقدم ان النص مفهوم جديد كل الجدة ، سواء برؤيته الجديدة للنص او بالفلسفة النقدية التي يستند اليها . وهو إذ يذكر بعض الآراء او الافكار (العامة المائعة المتناثرة) القائلة بالتداخل والتفاعل (الاقتباس ، التضمين ، المعارضة ، السرقات الادبية ، الاشارة ... الخ) فانه يعتمد منها شافا طريقا جديدة تماما .

وهو يشير تساؤلات أكثر مما يجيب على تساؤلات أخرى سابقة . فهل النص مفتوح دائما ؟ وهل هو بلا بداية ولا نهاية ؟ وما منطلق النص - قيد الكثرة - ؟ وهل هناك نصوص ادبية متنوعة (لا من حيث الصياغة

أو الصورة العامة أو الحدود المتفق عليها وإنما - وهذا انسجاما مع منطق التناص نفسه - من حيث درجة التداخل والتفاعل والقدرة على التوليد؟ وكيف تتنوع هذه النصوص؟ وما أسباب هذا التنوع؟ وهل نستطيع أن ننقل أثر رؤية الكاتب / الأديب في تشكيل النص؟ وكيف يمكن أن تقتنع بأن الكاتب / الأديب يكتب وفق منطق النص لا وفق منطقته هو؟ ثم ما الدافع إلى الكتابة عموما؟

كل هذه الأسئلة وغيرها قد تدل بأن مفهوم التناص غامض ومثير . ولعل هذا ما يفسر تنوع معانيه وتعدد استخداماته . لكنه رغم كل هذا قد حظي بالانتشار .

ويبدو أن من أسباب ذبوع هذا المصطلح والاهتمام به :

أولا - جذره .

ثانيا - أنه يهدف إلى تقديم تصورات جديدة بالمقام الأول أكثر مما يهتم بدحض التصورات الراسخة في مدارك الأدب والنقد .

وإذا كان هذا من عوامل قوة هذه الصيغة المعرفية النقدية الجديدة فإن من عوامل ضعفها في رأيي - إصاغة إلى غموضها - أنها تلقي القيمة التي يتسمنها النص أو القيمة التي يتسلح بها الناقد ، وبالتالي فإنها تنفي الاعتراف بقيمة النص وقيم المتلقي / القارئ / الناقد / في علاقتهما الجدلية بقيمة العصر أو المستقبل . كما تلقي تاريخية النص وتعيده إلى منابع لا حد لها ولا حدود أي شبه مجهولة أو غير « ملموسة » بالتحليل الأخير . وهو ما يذكرنا مرة أخرى بالنقد الأسطوري الذي يعيد النص إلى مصادر مجهولة (الأساطير) وبالنقد النفسي الذي يعيد النص إلى اللاشعور العردي (فرويد) أو اللاشعور الجمعي (يونغ) .

لهذا يمكن القول بأن مفهوم التناص من تجليات الفلسفة المثالية التي تحاول أن تفسر الفكرة بالفكرة والمفهوم بالمفهوم والشعر بالشعر والنص بالنص دون الاهتمام بأثر الواقع الاجتماعي في تشكيل المفاهيم والتصورات والأفكار والنصوص .

الهوامش :

- (١) انظر تفصيل ذلك في « نظرية النص » : دؤان بارت ، ترجمة منجي الشطي ومبد الله صولة ومحمد القاسبي ، حولة الجامعة التونسية ، عدد ٢٧ ، ١٩٨٤ ص ٦٩ وما بعدها .
- (٢) انظر في « الخطاب النقدي الجديد » مقالة « ملوك انجينو » ضمن كتاب « اصول الخطاب النقدي الجديد » : ترجمة احمد المديني ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ١٩٨٧ ص ١٠١ وما بعدها .
- (٣) يعتبر « بارت » ان العلامة تعيل بالضرورة على علاقة بين متعلقين ، وهذه العلاقة مباشرة وغير مباشرة . انظر تفصيل ذلك في « دروس في السيميائية » : د/ حنون مبارك ، دار توفال ، ط ١ ١٩٨٧ ص ٢٨ .
- (٤) استندت - بتصرف - في عرض الآراء السابقة من :
- فوس السيميولوجيا . دؤان بارت ، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي ، دار توفال ، ط ٢ ١٩٨٦ .
- الكتابة والاختلاف : جاك دريدا ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توفال ، ط ١ ١٩٨٨ .
- (٥) انظر تفصيل ذلك في كتاب « عصر النبوة » من لامي شيرفوس الى فوكو « تأليف ادبث كيرفويل ، د / د / جابر عصفور ، دار الآفاق ١٩٨٥ .
- (٦) الخطبة والتكثير : من «البنوية الى التشريعية (Deconstruction) :
/ عبد الله محمد الطلامي ، جدة الثاني الانبي التثاقلي ط ١ ١٩٨٥ ص ٢٢٢ .
- (٧) المرجع نفسه : ص ٢٢١ .
- (٨) المرجع نفسه : ص ٢٢٠ ، ٢٢١ .
- (٩) استند الى هذا المعنى د/ عبد الله محمد الطلامي في كتابه «المشار اليه ص ١٤ .
- (١٠) استند الى هذا المعنى د. سعيد البحراني في كتابه «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» بيروت ، دار الفكر الجديد ط ١ ، ١٩٨٨ ص ١٤٠٠ .
- (١١) استند الى هذا المعنى د/ محمد مناج في كتابه « تطويل الخطاب الشعري » : « استراتيجيات التنامي » بيروت ، دار التنوير ط ١ ، ١٩٨٥ ص ١٢١ .
- (١٢) انظر تفصيل ذلك في « الخطبة والتكثير » صفحات متفرقة في المصالحين الاول والسلمى .

- (١٣) الكتابة والاختلاف : مرجع سبق ذكره ، ص ٢١ .
- (١٤) انظر في الدراسة التي صاغها الدكتور « عبد الله مرتاض » بعنوان : « فكرة السرفات الأدبية ونظرية التناسخ » في مجلة « علامات » جدد ، المجلد الأول ، مايو / أيار ١٩٩١ انظر ص ٨١ بشكل مختص .
- (١٥) انظر تفصيل ذلك في « الخطيئة والتكفير » صفحات متفرقة في المصالحين الأول والسامس .
- (١٦) آية التناسخ : ظهور لحزام ، مجلة الناقد ، عدد ٣٠ ديسمبر ١٩٩٠ ص ٥٩ .
- (١٧) آية التناسخ : ص ٥٩ أيضا .
- (١٨) معرفة الآخر : مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة : عبد الله إبراهيم وسمير القاسبي وعواد علي ، بيروت / دار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ط١ يونيو / حزيران ١٩٩٠ ص ١١٥ .
- (١٩) المرجع نفسه : ص ١٥ أيضا .
- (٢٠) الخطيئة والتكفير : ص ٢٢٩ .
- (٢١) في نظرية النص الأدبي : د/ عبد الله مرتاض ، بحث غير منشور قدم في ندوة « النقد العربي المعاصر » بجامعة صنعاء ٥ ديسمبر ١٩٨٦ ، ص ٢٤ .
- (٢٢) معرفة الآخر : ص ١٢١ .
- (٢٣) المرجع نفسه : ص ٢٦ .
- (٢٤) مجهول البيان : د/ محمد ملناح ، دار توبقال ط١ ١٩٩٠ ص ١٠٢ .
- (٢٥) المعنى الأدبي : من الظاهراتية إلى التفكيكية : وليم ديفي ، ترجمة يونس يوسف عزيز ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٧ ص ١٦١ .
- (٢٦) مجهول البيان : ١٠٢ .
- (٢٧) المرجع نفسه : ص ١٠٢ أيضا .
- (٢٨) الخطيئة والتفكير : ص ٢٢٢ .
- (٢٩) نظرية الأسطر في النقد الأدبي : نودلروت فردي ، ت حنا عبود ، دار المعارف ، بخص / سورية ط١ ١٩٨٧ ص ١٧ .

ماء الشعر الجاهلي

رشيد يحياوي

أ - مجتمع الماء :

ارتبطت الثقافة العربية بالماء ارتباط الأرض العربية به إذ كان
بوسع الماء الجاهلي أن يحدد قوة القبيلة أو ضعفها وأن يجعلها مستقرة
أو جواله وأن يجعل شعباً بكامله يرحل ، وأن يشعل الحرب .

وإذا عدنا للمعاجم لإحصاء الكلمات المنتمية للحقل الدلالي
للماء لوجدنا في ذلك مشقة وصعوبة . ولما كان الماء لا يفصح عن
حضوره إلا في صلته بالأرض التي يحيا عليها الإنسان ، فقد وجد
الإنسان العربي في صلة الماء بالأرض منبعاً لتسمية كل مظاهر
التلاقي التي رآها . وهي بدورها أصعب من أن تحصى . ولنتذكر
أن لقاء الماء بالأرض كونه في الذاكرة الشعبية مجالاً للمتخيل الإبداعي
حيث يعطى له أحياناً بعد جنسي وأحياناً ينظر إليه كملقح لميلاد
عالم جميل مخضر وخصب وحي . وحق في علم الأحياء ينظر للمنشأ
الأول للخلقة بأنه بدأ في صلة اليابسة بالبحر . آدم نفسه خلق من
طينة مبتلة .

يسجل أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب (ت ٢٩١هـ) في
كتابه الموسوم " مجالس ثعلب " نصاً يشرح فيه معاني بعض
الكلمات الدالة على هذه الصلة المشار إليها بين الماء وبين الأرض

فيقول : "ملك الوادي وسطه . وما يصب في الوادي أبعدهما سلباً: الرحبة - ولها جرفة - ثم الشعبة ، ثم التلعة ، ثم المذنب ، ثم القرارة وهي قيد الرمح ، والزمعة دوغما ، وهي الزماع . والتفصيد آخرها، وهي أن يسيل قدر شبر . والشوان : التي تصب في الوادي من المكان الغليظ ، وهي الشانة . والحشاد ، إذا كانت أرضاً صلبة سريعة السيل وكثرت شعابها في الرحبة وتحشد بعضها في بعض والفلقان تكون في الأرض الغليظة في الجبال ، تتعلق فيها فلا تسيل حتى يفرطها السيل، أي يملؤها حتى تدفق ، والواحد فائق . وتقول : قد أفرطت حوضك، إذا ملأته فتدقق"^(١).

في نص ثعلب تطالعنا هذه الأسماء : ملك الوادي . سليل ، الرحبة ، الجرفة ، الشعبة ، التلعة ، المذنب ، القرار ، الزمعة ، التفصيد ، الشوان ، الحشاد ، الفلقان وهي كلها لعلاقة الماء بالوادي وحده . وقد يضاف لهذه اللاحقة أسماء لأنواع الوديان كالنهر والجدول والترعة والجري والمصب وأسماء لصوت ماء النهر والجدول . وفي نص ثعلب وردت ثلاثة أفعال تفيد الإمتلاء هي : أفرط وتدقق وملا . يضاف إليها فاض وتفجّر ... ولو رمتا التفصيل في هذه الأسماء فلن نصل لحد . وللإختصار نشير إلى أن السحاب وحده أعطيت له عند العرب عدة أسماء حسب حجمه ونوعه ولونه وقس على ذلك كل ما له صلة بالماء . ومن الكلمات التي يذكرها أبو الحسن علي بن عيسى الروماني (ت ٣٨٤) في معنى الإمتلاء : "ملآن، ومترع ، ودهاق ، وطافح ، ومشحون ، ومتاق"^(٢).

ولما كان الإمتلاء يقضي للسلطان ، كان لهذا الأخير بدوره معجم من قائمة طويلة من الأفعال نجدها عند الروماني كالآتي :

"سالت ووكفت وهمعت وذرفت ، وسكت ، وسحت ، وهطلت ،
ودرت ، وسربت ، وأفصت ، وهملت ، وأغلت ، وهراقت ،
وسجمت ، وفاضت ، وهتت ، وصابت ، ونبتت ، وأسحمت ،
وأراقت"^(٣). والغائب الذي يعود عليه الفعل في هذه الأفعال هو
السحابة والعين . ولعل فعلين من هذه القائمة أو ثلاثة يلفتان إليهما
النظر لتداولهما الحاضر في حقول أخرى كإراقة وإسالة الدماء
وكالنبوغ الفكري ونبوغ كاتب أو أمة .

ونجد في كتاب الرمازي قائمة بالأفعال الدالة على العطش
وقائمة بالأفعال الدالة على الجذب والقحط ومثل ذلك وغيره نجده في
كتب معجمية ودلالية قديمة .

وقد اقترنت بعض الأماكن المائية عند العرب بأسماء القبائل
التي كونت هذه الأماكن جزءاً من حماها . لذلك قالوا مياه بني
سعد بن مالك ومياه بني ذهل بن ثعلبة ومياه بني مازن... إلخ .
كما أن الماء كون حائلاً من معجمهم في تسمية الأشياء والنبات
والحيوان . وعلى عادتهم في التفصيل في أسماء المسمى الواحد تبعاً
لأنواعه ومراحل تطوره وتحوله نجد لهم في استحضار أثر الماء لما
يعمل عندهم عدد من الأسماء والنعوت . نذكر من ذلك وصفهم
للتمر والثوب إذا ذهب عنهما الماء : "ويقال للتمر وغيره إذا يبس
وذهب ماؤه : قد قب يقب قبوباً ، وقد تجفف ، فإذا يبس كل
اليس قيل : قف يقف وقوفاً . ويقال للثوب إذا ابتل ثم جف ماؤه
وفيه ندا قد تجفف"^(٤).

ومن هذه الأسماء والنعوت ما وصفوا به النخل . وللنخل ما
له من أبعاد واقعية واجتماعية وأسطورية في حياة الجاهلي بخاصة.
يقول ثعلب في التمييز بين بعض صفات النخل بناء على علاقته

بالمطر: " الغلب : اللواتي قد استمكنت في الأرض حتى تشرب من الأرض. والمجالح من النخل ، الواحدة مجالح . وهن اللواتي لا يبالين قحوط المطر . والكفأة حمل سنتها . أي أنها تحمل وإن لم يكن مطر ، وهي الكفأة ^(٥) .

ولما كان الماء بكل هذا الحجم ، وكان العرب أرخوا لما له حجم في حياتهم ، فهل أرخوا إذن للماء ؟ لا نجد عندهم في الحقيقة تاريخاً للماء بل تاريخ للإحساس بالماء . الشعر وحده - وهو ديوانهم - أرخ لهذه العلاقة بين الإنسان والماء . وسنحاول من خلال مقارنة بعض النصوص الجاهلية الوقوف على فاعلية الماء الجاهلي .

ب - الماء الجاهلي :

قد نستطيع بناء على حضور الماء أو غيابه تفسير أغلب مقدمات القصائد الجاهلية . فحضور الماء تحضر الحياة والمرأة والجماعة . وغيابه يحضر الموت والوحدة والفقر والضياع ، وتطول رحلة البحث عن استعادة المكان الأليف الآمن الذي هو مكان الماء . يقول امرؤ القيس في تذكر سلمى ^(٦) :

وكم دولها من مهمة ومفازة وكم أرض جلدب دولها ونصوص

إن حضور المرأة في القصيدة الجاهلية وبخاصة في مقدمتها الطللية ، يتعدى العلاقة الشخصية بين الشاعر وبين هذه المرأة . فحضورها يعمق أبعاداً إضافية مفتوحة من الكون والحياة والآخر ، وعلى المكان الذي حفر في تضاريس الأسطورة الجاهلية . وتحرق الشاعر للنقاء هذه المرأة يتعدى النظرة إليها كأنثى تشبع موضوع

الرغبة. ونلمس غرابة هذه المرأة حق لما يستطرد الشاعر في وصف مفاتها الحسية ويقدمها كدمية. فالجمال الذي ينشده فيها غاية في المثالية المستحيلة. المرأة فيه مشموم زهر من الغزلان والظباء والبقر والكثبان والتخيل والسحاب والعطور والكواكب... يجعلها الجاهلي تجمع من كل ما تقع عليه عيناه. إنها امرأة لا زمانية ولا مكانية في نفس الوقت. فبقدر صلتها بالزمان والمكان الأليفين الطفولين، تتمص من تأثرهما وتفلت من فعلهما.

هذا النوع من النظرة للمرأة يطالعنا في أغلب الأشعار الجاهلية. حيث يقف الشاعر على الطفل الدارس ويستعيد المرأة. فإذا هي في أقصى قوتها وفتنها يرفض الشاعر مجرد التفكير في أن المرأة التي يريد في لحظة الوقوف على الأثر، أخذ منها الزمن وفقدت إغواء الماضي إنما بالنسبة له علامة الارتواء والخصب المستمر حتى لو كان الزمان الفاصل بينهما عشرين حجة.

يكشف بيت امرئ القيس المذكور كثيراً من تشابه العلاقات المحددة للعلاقة بين الطرفين. والبيت من وجهة نظر سيميائية قول انفصالي. لأنه يعين حالة الانفصال التي توجد عليها الذات (الشاعر) في علاقة بالموضوع (سلمى). فلفصم هذه العلاقة، تدخل فاعلان معاكسان.

ويحدد سهم الرغبة طبيعة العلاقة بين الشاعر وبين سلمى. غير أن هذا السهم لا يحقق التواصل بسبب تدخل المعاكس الذي يؤدي دوره فاعلان؛ الأول مكاني والثاني بشري. ويفيدان معاً الهلاك والخطر. فالمكاني مهلك مقفر يجذب أي أنه مكان اللاماء. مما يعني أن اللاماء هو الفاعل الحاسم هو المحول للعلاقة،

فارضاً استمرار التباعد ، مؤمناً ملجأ اللصوص في تفضيلهم الأماكن الخالية المقفرة التي لا يقوى على اللحاق بهم فيها أحد .

قد يقترن الماء بالطلل فيكون حضوره كهياه هادماً ومخرباً .
على حد ما تفصح عنه دلالة بيت امرئ القيس الآتي^(٧):

ديار لسلمى عافيات بذي نال ألح عليها كل اسحم هطال

فالماء بمثابة لعنة تطارد سلمى لتبعدها عن الشاعر . إما بندرته وانقطاعه وإما بسحبه السوداء المطالة ومطره الدائم من غير انقطاع بشكل لم تستطع معه حتى بقايا ديارها المقاومة . فعَفَّت ودرست بفعل شدة واستمرار هذا المطر .

يصبح وجود المطر عائقاً ومعاكساً وهاعلاً مضاداً . ومن ثم فالخروج في المطر مؤشر شجاعة ودليل قوة وإرادة وعزم . سيحارب الشاعر المطر كما يحارب العدو . فالمطر أكبر متحد طبيعي لأمنه واستقراره . يقول امرؤ القيس مفتحراً بخروجه مكرراً قبل مغادرة الطير لأوكارها^(٨):

وقد أخدي والطير لي وكنافا وماء الندى يجري على كل مذنب

فصباحه صباح مطير . يتزل مطره في كل مكان يسيل فيه الماء . إن وظيفة الماء عند الشاعر الجاهلي لم يقتصر تأثيرها على علاقة الرغبة بينه وبين المرأة فحسب . بل قدم الماء لهذا الشاعر مداراً جمالياً لتشكيل جانب من الصورة التي قدمها للمرأة . ومن هذه الصور صورهم لشعرها . حيث وقفوا عند عذوبته وصفائه وتلألأه واستعاروا من المعجم المائي ما أعانهم على تمثيل إدراكهم الجمالي لصورة الشعر .

قد يبدو لنا حالياً أن تشبيه الجاهلي الشعر بالماء العذب الصافي

تشبيه يفقد الإثارة الجمالية المطلوبة في الصورة . والحقيقة أن هذه الإثارة لا يمكن لنا تقديرها إلا باستحضار علاقة الجاهلي بالماء والقيمة التي أعطاها له . فحين يشبه المسيب بن علس ثغر سلمى بمداومة مزجت بماء جدول في حافته قصب . في بيته هذا ، فلأن وجود هذا النوع من الماء بعيد النال . ولأن هذا الماء سيكون نصف المشروب ... الجديد . يقول المسيب^(٩):

ومها يرف كأنه إذ ذقتـه عاتية صحت بماء يراع

وقد تكرر عندهم تشبيه الثغر بالسحابة . من ذلك هذه الأبيات للحادرة^(١٠):

وإذا تـأزعت الخديـث وأيقـمها حسناً يسمها لذيقـه المكـرع
بغريـض سارية أدركـه الصـرـا من ماء أـجر طيب المستـقع
ظلم البطاح له الحلال حـرمـة فصفا البطاف له بعيد المـلـع

تشاكل السحابة والثغر في دلالة الماء العذب النقي الذي لم يمسه بشر . وتشاكلان في المناعة . فالسحابة بعيدة في السماء والثغر في الأرض لكن ليس من السهل الوصول إليه أو على الأقل الاحتفاظ به . فهذا الاحتفاظ متوقف على استمرار عطاء السحابة في تخصيب الأرض وإبقاء تجمع العشرة . وتشاكلان في الجمع بين اللذة والألم .. السحابة تدرّ بغيتها وتدمر بسيولها . والثغر يندر بتذوقه ويدمر بخطر الدفاع عن الشرف . هكذا يصبح السكر معادلاً للثغر . ويصبح ماء الجدول معادلاً للغثيان . يستقر الثغر والمرأة والمداومة جميعاً في الماء .

لا يتوقف المسيب عند ذكر عذوبة الريق . بل ينتقل بفعل الإيحاء الشعري إلى عالم مائي يثبت من خلال توليده حكمه السابق على الثغر . في هذا العالم المائي المعادل للثغر نجد أنفسنا أمام سحابة

ليلة تحلبها ربح شرقية هادئة . ماء هذا العالم في بدايته مخلوط
بالتراب لأنه نازل للحظته من السحابة .

تفجر العلاقة الأولى بين الماء والتراب وبين الماء والأرض وبين
القطرات الأولى والحوض الذي يستقبلها . الإحساس باللذة في
الجاهلي ، وتدفعه للتأمل في تشكل الحياة الجديدة . إن ماء الثغر تحول
عنده إلى سحابة لا تحد في السماء ولا يعرف حجمها مادامت
سحابة ليلية . ولا يعرف اتجاهها ولونها . ولكنها تدرك بالإحساس
وبالتمثل وبالألفة . إنها بمثابة أم تدرك الحليب والشاعر طفل يتعلق بها
ويعرفها معرفة حميمة حتى لو كان الوقت ليلاً . وها هي الأم تنسحب
ويصفو الماء الذي تجمع في البطاح ويبقى الطفل وحيداً إلى أن تأتيه
السيول فتلعب بصفاء الماء وتحمله في كل اتجاه . ويصبح ذلك الماء
الأسجر صافياً شبيهاً بلبن الأم وبريق الثغر . ويصبح غللاً أي
ماء ما يجري في أصول الشجر . تذهب الأم ويبقى الطفل .
ويذهب الثغر ويبقى الذكرى .

يقول المسيب عن ذهاب الماء في أصول الشجر :

لعب السيول به فأصبح ملؤه غللاً تقطع في أصول الخروع

وهذا يقيد أن سر الحياة يكمن في هذه المشاهدة بين المرأة وبين
الماء . ولننظر في هذا البيت للمزود أخي الشماخ وهو يصف سلمى
محلا عيني المهابة محل عينها^(١) :

وعني مهابة في صوار مرادها رياض سرت فيها الغوث المواقيل

فإذا كان الريق يتذوق محيلاً على المعجم المائي ، فالعينان هما
الأخريان مائتان من خلال الإيحاء . فعينا سلمى كعيني مهابة في
قطيع من البقر في مرعى هطلت عليه أمطار ليلة . أي سحر لهذا المطر
الليلي عند الجاهلي وكيف يعطي للعينين جمالاً جديداً ؟

المزرد لا يريد البلل للعنين فحسب ، بل يريد أن يؤكد هذه المرأة المسماة سلمى والتي تردد ذكرها عند أكثر من شاعر ، فيجعل ساقها ورقتي بردي ارتوتا من الماء النمر في بياضهما ونعومتها :

وتخطو على برديتين غداهما نحر المياه والعيون الغلاغل

إن ما أشرنا إليه من علاقة الماء بالمرأة في أشعار الجاهليين ، ما هو إلا قليل من كثير ما ورد عندهم في هذا الباب . فقد وظفوا الماء لوصف سرورهم وإعجابهم بالموصوف . غير أنهم وظفوه أحياناً للدلالة على الحزن . وهذا ما نراه في تشبيهاتهم للدموع . فهي عند امرئ القيس تفيض إلى أن تبل دمع محمله . وفي صورة أخرى له يجعل صورة دمع المرأة قريبة من تلك الصورة التي رأيناها للمسبب في الشعر . يقول امرؤ القيس ^(١٢) :

فبياك غرباً حدود في مقاصد كمر خليج في صبح مصوب

في مقدمة امرئ القيس بصفة خاصة يقابل حضور الماء وغيابه بين فضاءين نفسيين وكونيين ، الأول فضاء الخصب والثاني فضاء الجذب "وهكذا يمضي الشاعر في اختزال الزمن في لحظات متنوعة ، فيقابل بين صور الخراب ومظاهر الحياة في الطلل ، وبين الجفاف والخصب العاطفي ، وبين ذكريات الماضي ومأساة الواقع في صور يشخص بها هذه الذكريات وكأنه يعيشها من خلال الرياح والأمطار والظباء والنظام والرحيل والبكاء" ^(١٣) .

إذا كانت البطولة محل فخر الشاعر وهو يواجه الليل والمطر ، فاكتمالها لن يتحقق إلا بامتلاكه حصاناً قوياً سريعاً يتخطى به الصعاب والعوائق دون تعب . هذا الحصان الذي تردد ذكره عند الشعراء ، وجدوا له في الماء شبهاً في قوته واندفاعه . يقول المسرار بن منقذ ^(١٤) :

يؤلف الشدة على الشد كما حفش الوابل غوث مسبر
فحصانه يندفع مثلما يندفع المطر شديد الوقع ، وكان هذا
الحصان في سرعته المائية جزء من سيولة الماء بل هو كابن الماء^(١٥) :
ورحنا بكابن الماء يحب ومطنا تصوب فيه للعين طورا وترتقي
ولعل أقوى صورة قدمها شاعر جاهلي لاندفاع الحصان هي
وصف امرئ القيس له وتشبيهه بالصخرة القوية المتحدرة مع
السيل من المكان العالي^(١٦) :

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل
وهذه الصورة على حد وصف د . إبراهيم عبدالرحمن لها
"صورة ملفقة ، تجعل من حصان امرئ القيس حصانا غريبا . أو
قل حصانا أسطوريا لا يماثل غيره من الخيل في صورتها
الحيوانية"^(١٧) ومرد هذه العرابية إلى كون حصان امرئ القيس
يجمع بين حركات متضادة ومتزامنة . وكذلك إلى استعارته قوة
الجلمود المنحدر مع السيل في سرعته وصلابته وقوته واندفاعه وفي
تدميره . فبقدر منفعة وبطولته يبرز جبروته القاتل المخرب . إن
الماء نفسه تزدوج فيه هذه الوظيفة . أي المنفعة والتدمير . وفي وصف
بعض الجاهليين للسيل ما يوضح ذلك . وفي مقدمة هؤلاء امرئ
القيس في عدة مواضع من ديوانه . حيث يوقفنا من خلال وصفه له
على الإتلاف الذي يسببه السيل للأماكن ومساكنها وحيوانها
ونباتها . حتى كأن السيل المذكور في معلقته وقد أحاط بجبل كامل ،
حواله إلى مجرد فلكة مغزل . وكان الشجر - في قصيدة أخرى -
بعد أن غمره الماء ولم يبق من ظهوره سوى أعلاه ، رؤوس مقطوعة
فيها عمائم . وقد اتفق امرؤ القيس والتوأم - في قصيدة
مشتركة - على إظهار ما أتى عليه جنون السيل^(١٨) :

قال امرؤ القيس :

فلم يترك بذات السر ظيباً

فقال التوأم :

ولم يترك بجلهتها حاراً

وما حديثهم هذا عن السيل ومخلفاته إلا جزءاً من حديثهم في وصفهم للمياه وما يتصل بها من رياح ورعد وبرق ومطر وسحاب. وقد ورد ذلك في مقامات شعرية مختلفة وبخاصة في تزامن المطر مع رحلتهم وخروجهم للصيد .

يتبين من خلال ما أتينا على عرضه أن الماء وظف في صيغتين: اعتبر في الأولى عنصراً من العناصر المكونة للصورة حين يكون قصدها موضوعاً آخر غير الماء . كأن يكون الموضوع امرأة أو ناقة أو فرساً أو جيشاً . واعتبر في الثانية مداراً تشكيمياً للغة تدور حوله وتجعله موضوعاً . ومن ذلك وصفهم للماء ومظاهره . وقد دفعهم لذلك هذه القوة التي يمتلكها الماء في أن يجعل من كل شيء حياً وميتاً . أي مزاجته بين القدرة على البعث والتجدد والإخصاب وقدرته على القتل والإلناء والتصحير : " ولعل الحرمان ، ولدة المياه ، وجذب الأرض ، هو الذي جعلهم يبالغون في تقدير الخصب ، ويرون له رونقاً خاصاً في هذه البيئة الجرداء . ولـ ... مواطن الماء القديمة واعتقدوا فيها أسراراً غامضة . وأضافوا عليها قوى خفية ، حتى أنه كان إذا غب عليهم أمر غائبهم ، جاءوا إلى نثر قديمة بعيدة الغور ونادوا اسمه ثلاث مرات . فإن كان ميتاً لم يسمعوا في اعتقادهم صوتاً" (١٦) .

ولكي يكتمل لدينا تصور حضور الماء الجاهلي في شعر

الجاهليين ، سنعتمد لمقاربة اشتغاله في نص طويل هو مقدمة معلقة زهير بن أبي سلمى . ونريد من وراء ذلك أن نضيف للتصنيفين المشار إليهما ، صيغة ثالثة ينهض الماء فيها بوظيفة بنيوية في النص ككل .

يتشكل العالم الشعري في هذا النص من ثلاث حالات : الحالة الأولى يفقد فيها الشاعر موضوعه الذي هو معرفة هوية الطفل . والحالة الثانية يمتلك فيها هذا الموضوع امتلاكاً حقيقياً . أما الحالة الثالثة فيمتلك فيها موضوعاً آخر امتلاكاً مجازياً . ويتعلق الأمر برؤية مشهد الظعن .

يقع ضمن هذا العالم انتقال ذات الشاعر من حالة لحالة ويكون الفاعل في التحول هو ذات الشاعر نفسها لامتلاكها القدرة على التذكر والتعرف في الإمتلاك الأول ، والقدرة واسترجاع المذكر في الإمتلاك الثاني .

يتأسس هذا العالم في تواز مع الوحدات الدلالية الكبرى في النص . وهذه الوحدات ثلاث : وحدة الديار الغالبة (ديار الرقمتين)، ووحدة الديار الحاضرة (ديار أم أوفى)، ووحدة الظعن . وتقرن كل وحدة بحالة من الحالات المذكورة بالسابع .

تبدأ الوحداتان معاً بإشارة للمخاطب ، استغهام في الأولى وفعل أمر في الثانية (تبصر) . الإشارة في الوحدتين تقيد عدم اليقين والشك ؛ شك في الدمنة هل هي دمنة المحبوبة . وشك في المحبوبة نفسها هل هي موجودة . إنه شك في العلاقة بين الإنسان والمكان . هل هي علاقة وثيقة أم أن حضور الإنسان في المكان حضور وهمي . وشك فيما إذا كان المكان نفسه حقيقياً أم وهمياً .

ينصب السؤال في بدء المعلقة عن العلاقة بين الإنسان

والمكان. وستكرر الإشارة للمكان تكراراً لافتاً للنظر على عادة ما كان شائعاً في الشعر الجاهلي . ومن ذلك هذه الأسماء : السدراج ، المشلم ، الرقمتان ، دمنة ، أثافي ، معرس ، نؤي ، الخوض ، السوبان ، العليا ... إلخ .

تحدد علاقة الشاعر بالطفل بأنها علاقة حضور ومشاهدة ، وعلاقة سؤال ، وعلاقة ذكرى . وكل علاقة من هذه العلاقات تنتج مستويات دلالية عميقة . لعلاقة الحضور والمشاهدة هي بمثابة الحاضر المنبه لرمزية الطفل وبعديه الاجتماعي والذاتي . وعلاقة السؤال تحيل على البعد الفلسفي والوجودي الذي يبعثه هذا الأثر الخرب الصامت في الإنسان . أما علاقة الذكرى فهي بمثابة حفرة في ذاكرة الزمن من خلال ذكريات الشاعر .

أما وحدة الطعن فمكونة بدورها بين وحدتين صغيرين هما وحدة الارتحال ووحدة حياة الطعن . وبين الطفل والطعن تشاكل بالتماثل والتباين .

فالوحدتان تبدآن معاً باستفهام يرد فيهما طلباً للحقيقة . مما يفيد أن رؤية الشك التي عند الشاعر ليست موجهة للطفل فحسب بل للطعن كذلك. وهو شك يروم تحديد الهوية مادام للشاعر تلك الصلة بالطفل والطعن .

تذكر المرأة في الوحدتين . غير أن الوحدة الثانية ستعمل على تعميم حضور المرأة بحيث لا ترى زهيراً يذكرها باسمها ، مما يفيد أن المقصود عند زهير أصبح الطعن الراحل في ذاته وليس المرأة بالتحديد، وكل هذا يقودنا لأن نستنتج أن الطعن المرحل تعطي له قيمة وجودية تشخصها رحلة الضياع التي لا تنتهي . وحق في حالة استقرارها تبقى قرينة الشرط المكاني في خصبه وجدبه .

إن إكثار الشاعر من ذكر أسماء الأماكن في الوحدة الأولى هو لإظهار أن تلك الدمنة الحاضرة صامته خربة وأن علاماتها تنفي وجود الماء . إما لأنها نارية (أثافي ، سفع ، معرس) أو لأنها جافة . الديار الغائبة (ديار الرقمتين) ضد ذلك ؛ ديار متجددة تجدد الوشم . فيها حركة ناطقة وفيها حياة يجددها توالد البقر والظباء . كل هذا يظهر حرص زهير على إظهار الهوة الفاصلة بين الديارين المشار إليهما في بدء معلقته ؛ الدمنة وديار الرقمتين . وهذا التضاد بين المكانين هو الذي ولد التساؤل المشار إليه قصد تحديد المكان الأصح نسبة لأم أوفى . أما في الوحدة الثانية فالمكان يذكر كمحطات لعبور الظعن غير أن زهيراً يجعله في النسق التالي : أعلى / أسفل . والعلاقة بين هذين القطبين هي التي تعين موضعه تجاه موضع مرور الطعن.. وإذا وقفنا عند الموضع الثاني الخاص بالطعن ف نجد أن أماكنه يقيد أغلبها العلوي في مقابل انخفاض الشاعر . إن الفاصل بين الشاعر والطعن ليس إذن هو عامل الزمن وحده بل كذلك هذا الفاصل المكاني ، الذي يباعد بين الطرفين ولا يوازي أو يناظر بين مواضعهما . ولعل هذا النسق يؤشر إلى صعوبة اللحاق بالطعن . ثم لا ننسى أن الأعلى يدل في حد ذاته على المتابعة والتعالي وصعوبة التعلق أو اللحاق به .

إن المكان العلوي حيث تمر المغبوبة هو مكان مرور السحابة والمطر . والمكان السفلي حيث الشاعر هو المكان الذي تستقر فيه المياه حيث تتشكل عناصر الحياة . والتطلع إلى الأعلى هو إذن تطلع إلى السماء . إن غياب الماء في مقدمة معلقة زهير يحدد حالتين لعدم الاستقرار . ففي الحالة الأولى يسبب غيابه الخراب وفقدان الهوية . وفي الحالة الثانية يسبب غيابه هذه الرحلة الطويلة للظعن . لكن الشاعر يأبي إلا أن يضع حداً للخراب المكاني والمعرفي الذي

يمثله فقدان الحقيقة ، فيعطي للماء فاعليته كدال على الاستقرار وذلك بأن يجعل الركب المترحل يتوقف عند الماء معلناً الاستقرار . وهكذا فالماء بوصفه دالاً بنيوياً ، يحدد العلاقة بين الوحدة الأولى والثانية كما يلي :

- وحدة الطلل — لا ماء

- وحدة الظعن — ماء



الهوامش

- ١- أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب مجالس ثعلب شرح وتحقيق عبدالسلام محمد هارون دار المعارف بمصر . ط ٤ ١٩٨٠ ج ٢ ص ٥٠٤ .
- ٢- أبو الحسن علي بن عيسى الرماني الألفاظ المترادفة تحقيق د . فتح الله صالح علي المصري . دار الوفاء للطباعة والنشر . المنصور . مصر ط ٢ ١٩٨٨ ص ٩٠ .
- ٣- المصدر السابق ص ٦٨ .
- ٤- عبدالملك بن قريب الأصمعي : ما اختلفت ألفاظه وافقت معانيه تحقيق ماجد حسن الذهبي دار الفكر بنعشق ط ١ ١٩٨٦ ص ٤٥
- ٥- مجالس ثعلب ٤٨٤/٢ .
- ٦- امرؤ القيس : الديوان . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم دار المعارف بمصر ط ٤ ١٩٨٤ ص ١٧٧
- ٧- المصدر السابق ص ٢٧
- ٨- نفسه ص ٤٦
- ٩- الفضل الضبي المفضليات تحقيق احمد شكري وعبدالسلام هارون دار المعارف بمصر ط ٧ ١٩٨٣ مفضلية ١١
- ١٠- مفضلية ٨
- ١١- مفضلية ١٧ .
- ١٢- الديوان ص ٤٤ .
- ١٣- د . إبراهيم عبدالرحمن . الشعر الجاهلي . دار النهضة العربية . بيروت ١٩٨٠
- ١٤- مفضلية ١٦ .
- ١٥- ديوان امرؤ القيس ص ١٧٦ .
- ١٦- الديوان ص ١٩ .
- ١٧- د . إبراهيم عبدالرحمن : الشعر الجاهلي ص ٢٠٩
- ١٨- الديوان ص ١٤٩ . ويسمى هذا النوع من التأليف الشعري " التمليط " وهو " أن يتناول الشاعران قصص هذا قصصاً وهذا قصصاً لينظر أيهما ينقطع قبل صاحبه " الظفر العمدة ط دار الجليل بيروت ١٩٨١ ٩١/٢ .

١٩ - د محمد محمد الكومي الصراع بين الإنسان والطبيعة في الشعر الجاهلي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . لوز الإسكندرية بمصر ١٩٨٧ ص ٣٦ .



الدراسات والبحوث

مابعد البنيوية
حول مفهوم التماس

د. شكري الماسي

١ - إضاءة :

شغل النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل بالإجابة عن
استئلة هامة تتصل بمصدر النص ومافيته وتفاعلاته
اللغائية والموضوعية وكيفية تناول النص الأدبي، وسبل
إصدار الحكم النقدي ... الخ ويبدو أن الإنجازات
التي تمت في هذا المجال غير ذات معنى بالنسبة لنقد
الجديد .

د. شكري الماسي : باحث وأديب ، عميد مركز اللغات بجامعة حساء ، له عدد من
الأبحاث في الموريات العربية ، من أعماله « في نظرية الأدب » (طه حسين) ،
« الر التحولات الاجتماعية في الرواية العربية الحديثة في سورية » .

فالتنقد الجديد لا يعتنى بالبحث عن اجابات بمقدار ما يهتم باثارة الاسئلة والتساؤلات التي تدور في معظمها حول « النص » . وتدور بعض اسئلة النقد الجديد حول امور تبدو وكأنها بدئية أو مسلم بها . ولكن من الهام أن نعرف أن النقد الجديد لا يعترف بوجود مسلمات أو بدئيات في ميدان النقد .

فالتنقد الجديد يهتم بسؤال محوري هو : ما النص الادبي ؟! وهو يقدم مفاهيم متعددة ، فالنص : جملة - كتاب - ممارسة دالة - جهاز لغوي - جهاز للنقل الانساني - شبكة من المعطيات الانسية والبنوية والايديولوجية - وعاء لدلالات متجددة - حيز لغوي متعدد المعاني - وحدة لغوية - وحدة بلاعية - حقل منهاجي - قطعة لغوية ذات طابع كلي - نسج لغوي - النص الناجية (اي ليس منسجاً) - ثم هناك النص الظاهر ، والنص المنجب ، والنص الجامع (١) .

وقد يقبل المرء بعض هذه المقولات كما قد يرفض بعضها أو كلها . لكن الامر الهام هنا هو أن هذه الاسئلة وتلك المقولات جزء من المحاولات الحثيثة لعلمنة النص (علم النص) أو إرسال ما يسمى بنظرية النص!!.

ومن هذه الراوية يرر مفهوم جديد يتصل بالنص لا بد من الوقوف عنده والاعتناء بأبعاده وأصوله ، والاهتمام بالتحويلات التي قد تتم من خلاله في ميدان النقد الادبي . وعلة هذا كله أنه مفهوم جديد تماماً . [يعتبره البعض بمثابة نظرية جديدة] سواء بالفلسفة التي يستند اليها في رؤية النص وكيفية تشكله ، أو بأبعاده الادبية والنقدية والفكرية ، أو باستخدامه أداة تاويلية نقدية [مع أنه يقر بأن من مقومات وجود النص قبوله لتاويلات متناقضة كما سنرى] قد تتحول الى أكثر من كونها أداة فيما لو اتيح لهذا المفهوم أن يستمر وينمى وينمى بتطبيقات يعطب عليها طابع الابداع النقدي الحقيقي أكثر من الطابع النقدي التقني .

هذا المفهوم هو « التناص » *Intertextuality* ويبدو أن هناك اتفاقاً يكاد أن يكون عاماً بأن « التناص » كمصطلح قد ظهر للمرة الأولى على يد « جوليا كريستيفا » في أبحاث عديدة لها ظهرت بين عامي ١٩٦٦

و ١٩٦٧ في مجلتي « Tel-Quel » ، « Critique » . (٢) . وهذا المصطلح بدأ واسع الانتشار - رغم حداثة - لدى العديد من النقاد الاوربيين والامريكيين والعرب ايضا . بل إن نقادنا توسلوا به كصيغة معرفية نقدية في سبيل إرساء منهج نقدي جديد ، وهو ما استندت اليه ثلاث دراسات هامة : الاولى بعنوان « تحليل الخطاب الشعري ؛ اسراتيجية التناس » للدكتور محمد مفتاح من المغرب العربي ، وقد صدرت عام ١٩٨٥ . والثانية بعنوان « الخطيئة والتفكير ؛ من النبوية الى التشريعية ؛ قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر » للدكتور عبد الله محمد الفداوي من السعودية وقد صدرت عام ١٩٨٥ ايضا . اما عنوان الثالثة فهو « في البحث عن تولؤة المستحيل ؛ دراسة لقصيدة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن بوح » وهذه الدراسة بحمل عنوانا فرعيا آخر هو « مع فصل تمهيدي ؛ نحو منهج علمي لدراسة النص الادبي » وهي للدكتور « سيد البحراوي » من مصر وقد صدرت عام ١٩٨٨ .

ومهما يكن نصيب هذه التجارب النقدية الهامة من النجاح فإن ذكرها هنا يأتي لتأكيد ما بهذا المفهوم من انتشار وإفراء . ولا شك أن القارئ النصف لهذه التجارب انتقدية سيحكم عليها بالحدية والدكاء . غير أن هذا يجب ألا يمسح من تأكيد انبائين الكبير فيما بينها في استخدام مفهوم التناس . وأحسب أن انبائين في التطبيق يعود الى تمايز المنهجية في كل تجربه . فمفتاح ينهل من السائيات والسيمايات ، والفلاسي من البيوية والتفكيكية أما البحراوي فيحاول تطويع المفهوم ليصبح أداة محورية في منهجه الاجتماعي .

وكل هذا يؤكد بأن مفهوم التناس يتضمن معاني متعددة كما قد يوحى بنموحه وعمقيدته وشموليته أيضاً .

٢ - التناس :

ولتدبد بعض غموضه لا بد من الحديث عن بعض القاهيم الجديدة حول النص والتميز بين الالز الادبي والنص الادبي . وهنا يمكن القول بأن التناس مفهوم بطمح الى ترسيخ المحاولات الحثيثة لايجاد « علم

النص « . وهو علم جديد بلا شك لان موضوعه جديد وهو النص .
فالفلسفات والعلوم السابقة تناولت النص ودرسته وتفحصته كوسيلة
للتأكيد موضوعاتها ونظرياتها . ولكن النص هنا هو المادة الرئيسية لعلم
النص . فالنص - كموضوع - لا ينسب بحال الى تلك الفلسفات
والعلوم . وهو بهذا المعنى حقل متهمج ، ولا وجود له الا داخل خطاب
/ لغوي / مكتوب . واللغة (عكس ما تراه البنيوية) منظومة لا نهاية
لها ولا مركز فالكلمة ليست مغلقة ولا مكثفة بل ذاتها بل هي مجموعة
/ حزمة من الكلمات والمفاهيم المتعددة القابلة - ليس فقط - لاستعمالات
عديدة بل للدخول ايضا مع مفردات اخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية
لها . فاللغة الادبية عموما تحتل مكانا خارج جميع اللغات الاخرى ، وانها
تتعالى عليها كما لو انها حصيلة تلك اللغات والتركيب فيما بينها . لهذا
فإن ما يميز العمل الادبي هو انه يقوم بما يمكن ان يطلق عليه « محاكاة
اللغات » مما يتولد عن ذلك ان الادب او الرواية مثلا عندما تقدم نفسها
ككتابة ادبية فإنها تسح اكنانه الادبية السابقة عليها . فالممارسة الادبية
ليست ممارسة تعبير وانعكاس وانما ممارسة محاكاة واستنساخ لا متناه
[المحاكاة والنسخ ليس للعمل والاثار وانما اللغات] .

والنص يتميز عن الاثر الادبي ، النص نسخ من العلامات (٢) اما
الاثر الادبي فينحصر في المدلول . وهذا المدلول له نوعان من الدلالة :
ظاهرة (وحينئذ يكون الاثر موضوعا لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقہ
اللغة ، او مضمرة (وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الاثر موضوعا
لتأويل) . نحن النص - لكونه كتابة متعددة - فانه لا يقبل التنقيب او
التأويل فهو لا يتطلب الا الفرر والتوضيح . فالنص تمددي ، مجاله
هو مجال الدال . لكن التوليد الدائم للدال داخل محال النص (او لنقل
الذي مجاله النص) لا يتم وفق النمو العصوي او حسب طريق تأويلي ،
وانما وفق حركة تلسلية للتداخل والتغير . فالصورة المجازية للأثر
توحي بصورة الكائن العصوي الذي ينمو بفعل التكاثرات الحيوي ، اما
الصورة المجازية للنص فتوحي بالشبكة . الاثر الادبي (في افضل
الاحوال) رمزي بدرجة وضيفة (رمزته قصيدة النفس أي سرهان ما

تتوقف) أما النص فطاقته الرمزية مطلقة . لهذا فإن النص لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا في اختلافه (الأمر الذي يعني عدم تفرد أو تحده) .

وإذا كانت حركة النص المكونة هي المورد والاختراق (عبور الآثار الأدبية العديدة) فإن النص يطرح مشكلة التصنيف وتجربة الحدود . فما يحدده هو قدرته على خلطة التصنيفات القديمة ، وعدم الخضوع - بل التمرد على التقسيمات المألوفة للأجناس . فهل هذا الكاتب قصاص ، شاعر ، كاتب معالة ، فيلسوف ، رجل اقتصاد ، متصوف ؟ إذا كانت الإجابة صيرة فهو كاتب نص وإلا فهو كاتب أثر . فالأثر الذي يوحد على الحدود (حدود الأجناس الأدبية المعروفة) هو نص . فالنص / كتابة يضع نفسه وراء الرأي السائد إنه بدعة وخروج عن حدود الرأي السائد . والكتابة لا تعني رسم الأصوات اللغوية ولا مجرد الربط بين العبارات بل تعني - على حد تعبير رولان بارت - أن يصنع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناس ، أي أن يضع لمتنا ونتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغوية . أي صروحة الإحتماء - اجتفاء الذات الفاعلة / الكتابة - في اللغة . والأدب عنده - وهو يفصل أن يسميه كتابة - هو دوماً خلطة ، أي ممارسة تهدف إلى زعزعة الذات الفاعلة وتشتيتها في ذات الصفحة . فلا وجود للمؤلف إلا لحظة الإنتاج / الكتابة وليس قط لحظة ينتهي الإنتاج . فالكاتب بعد أن ينتهي يفصل عن النص (١) ولكن ما التناس ؟ وما الظروف التي أحاطت بظهور هذا المفهوم الجديد؟ وما معناه أو معانيه ؟ وما أبعاده ؟ وكيف يتعامل القارئ / الناقد مع النص من خلاله ؟ وما الذي يميزه عن الأدب المقارن ، والنقد البيوي ، والماركسي ، والتعبيري ، والأسطوري ، ونظرية المحاكاة ، ونظرية الخلق ؟

يمكن القول بأن مفهوم التناس قد ظهر في معرض الشك بحدوى الأسس الفكرية والفلسفية التي استندت إليها البنيوية الوصفية التي انتهت مع أحداث مايو (مظاهرات الطلاب في فرنسا) عام ١٩٦٨ كما ترى أدب كيرزويل (٢) . فدراسة النص كموضوع لغوي أكد وجود بنية لكنها سية لا مركز لها ولا تعرف الانفلاق . ولهذا أظهرت أسئلة جديدة حول النص مثل : ما النص ؟ وكيف يكون ؟ وما الذي يحمل من النص

نصاً ؟ وهل للنص حدود ؟ وما علاقة النص بالنصوص الأخرى (النصوص المتكونة أو التي في طور التكون ؟ وما طبيعة هذه العلاقة ؟ .

وفي معرض الإجابة على هذه الأسئلة قدمت مفاهيم جديدة تتصل بالنص . « فجوليا كريستيفا » ترى أن « كل نص عبارة عن لوحة فيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هو تشرب وتحويل للنصوص الأخرى » (١) أما « ليتش Leitch » فيرى أن « النص ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى . ونظامه اللغوي ، ومع قواعده وممجهه ، جميعاً تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ ولهذا فإن النص يشبه في معطاه جيش خلاص نقاني بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتألف . إن شجرة سب النص حتماً لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعمارة شعوراً أو لا شعورياً . والموروث يبرر في حالة تهيج . وكل نص حتماً نص متداخل » (٢) ويؤكد « روبرت شولز » بأن معنى التناص يختلف من ناقد لآخر ، وهو يرى أن التناص « اصطلاح أحده السيميولوجيون مثل بارت وجينيه وكريستينا ورفائير . وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية ، تختلف بين ناقد وآخر . والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى ، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة . والفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة ، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص . لذا فإن النص المتداخل هو : نص يشرب إلى داخل نص آخر ، ليوجد المدلولات سواء وهي المكاتب بذلك أو لم يع (٣) .

من خلال هذه الأقوال وغيرها يمكن للمرء أن يشير إلى أن التناص يعني :

- تولد النص من نصوص أخرى .
- تداخل النص مع نصوص أخرى .
- النص خلاصة لما لا يحصى من النصوص .

- انبثاق النص عن نصوص أخرى (٩) .
- اعتماد النص على نص آخر أو نصوص أخرى (١٠) .
- تعالق النص (أي الدخول في علاقة مع نصوص أخرى (١١) .
- لا حدود للنص ، أو لا حدود بين نص وآخر .

ورغم أن هذه المعاني تبدو في الظاهر متشابهة أو متماثلة ، أي تبدو وكأنها تعبر عن فكرة واحدة بالفاظ مختلفة فإنها في نهاية الأمر متباينة . وقد لا يعني هنا توضيح هذا التباين ومناقشته قدر ما يعني في هذا المقام محاولة التوصل إلى روح المفهوم وتمازجه ، وهنا يمكن القول :

أولاً : إن النص (أي نص) محكوم حتماً بالتناسل (أي بالتداخل مع نصوص أخرى) .

ثانياً : إن النص هو الذي يولد من نصوص أخرى (أي من المرجعية الوحيدة للنص هي النصوص) .

ثالثاً : أن النص حين يسبق أو يتداخل أو يتعاقب مع نصوص أخرى فإن هذا لا يعني الاعتماد عليها أو محاكاتها . بل أن التناسل يتجسد من خلال المحالفة أو المعارضة أو التنافس مع نصوص أخرى ، وهذا يعني أن التناسل يتجسد من خلال صراع النص مع نصوص أخرى .

رابعاً - إن النص لا يتداخل مع نصوص قديمة بل قد يتم ذلك من خلال نص يتضمن ما يجعله قادراً على التداخل أو التنافس مع نصوص آتية أي مع نصوص مستقبلية (١٢) . ويمكن توضيح ذلك بالقول بأن اليوم الأول في حياتنا هو اليوم الأول في الاتجاه إلى الموت في آن واحد . وهذا ما يفسر مقولة جاك دريدا « في البدء كان الاختلاف » (١٣) . وبهذا المعنى فإن التناسل لا يرادف - بحال - فكرة السرفاف الأدبية (١٤) .

خامساً : إن النص لا يأخذ من نصوص سابقة بل يأخذ ويعطي في آن واحد وبالتالي فإن النص الآتي قد يمنح النصوص القديمة « تفسيرات » جديدة أو يظهرها بعلة جديدة كانت خافية أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناسل (١٥) .

سادساً : إن آلية التناص تتحدد من خلال مفهومين أساسيين هما :

الاستدعاء ، والتحويل . أي أن النص الأدبي لا يتم إبداعه [الأدق هنا أن نقول لا تتم كتابته] من خلال رؤية الكاتب / الفنان ، بل تتم ولادته / تكوُّنه من خلال نصوص أدبية / فنية أخرى . مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية ، يتم ادماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد . ثم أن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات . فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر واذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل (١٦) .

سابعاً : استناداً إلى هذين المفهومين : الاستدعاء / والتحويل ، لا ينبغي النظر إلى لمة العمل الأدبي كلفه نواصل ، بل كلفة إنتاجية مفتوحة على [مراجع، خارج - نصية] نصوص أدبية ، فكرية ، دينية ، فنية ، أيديولوجية .. الخ . وهذه الإنتاجية لا يمكن ادراكها إلا في مستوى التناص ، أي في تقاطع العمير المتبادل للوحدات المتباعدة نصوص مختلفة وفي مستوى آخر .

فإن النصوص المتناصّة تدعى في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي نسميها الحوارية «Dialogismen» كما يرى «تودوروف» ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص (المفوضات) ترجع إلى كونها علاقات حوارية (١٧) .

فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود . أنه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها فالنص لا تحده قراءة واحدة ولا يتطوي على دلالة واحدة ووحيدة . بل ولا يتضمن بؤرة مركزية أو بنية محددة ، وربما الأصح أن نقول أن النص يتضمن دلالات لا حصر لها وبؤراً لا يمكن أن تعد وبنيات لا نهاية لها . فالنص منداح باستمرار ، متدفق دائماً وبالتالي فهو بلا نهاية . وللتدليل على ذلك يمكن القول : أن هناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين . بل أن القارئ الواحد إذا ما قرأ نصاً واحداً من فترتين زمنيةتين

متباينتين أو متقاربتين فانه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعان مختلفة .
ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر الى عصر . فالنص يتدفق
بالمعاني والدلالات المتعددة المتنوعة بل المتناقضة . او هو منتج لها بلا
توقف . وخير دليل على ذلك ان النص لا يتوقف بموت كاتبه كما يرى
جاك دريدور (١٨٨٥) ، وانما كان النص لا يكتمل الا بقراءته ، واذا كانت قراءات
النص مستمرة متواصلة فإن النص « غير منجز الا في مستواه اللغوي » ،
اي في التماثل الحظي الذي قوامه ، الدوال (١٩٦٥) فالنص حي متحرك
متطور متغير مفتوح على نصوص ماضية ونصوص آتية في آن واحد .

ولعل المرء يستطيع القول بان النص لا يتداخل مع الكلمات والجمل
والتيارات والاطر والتقنيات محسب بل يتفاعل ويتوالد من (كما يسم
في توليد) نصوص ادبية وفنية شعبية ومكتوبة ، تاريخية واجتماعية
وسياسية وايدولوجية .. الخ وبهذا المعنى فان النص لا يمتلك بناء
محددا او بنية واحدة لانه يتداخل مع نصوص اخرى لا نهاية لها .
ان هذه النصوص سداخل وتتكون (تتوالد) وتتمدد لتشمل العالم بأسره
الذي يصبح في هذه الحالة نصا . وهذا يمكن انفعول بان التماس صيغة
معرفية تهدف الى تحطيم فكرة لمركز واسطاس والسبب والشكل والمضمون
والوحدة الموضوعية المتوحدية . فالنص ينطوي على ابنية متعددة متنوعة
متجددة متوالدة بلا توقف ولهذا يقول « كولر » :

« انه من التسليل ان نتحدث عن القصيدة على انها كل متجانس
لو وحدة عضوية مستقلة ، تامة في نفسها وتحمل معاني ثرية فائضة .
ان التناول السيميولوجي يقترح نقيض ذلك ، بان نفكر في القصيدة على
انها قول لا دلالة له الا ضمن الانظمة المعرفية التي اكتسبها القارئ . ولو
اطلقنا أنظمة اخرى غيرها ، فان امكانات الدلالة عندئذ ستتغير » (٢٠٠)
ويؤيد كلام « كولر » بان الاعراف الادبية والتقاليد الموروثة لا تتيح
الموضوعية في قراءة القصيدة فان التماس كصيغة معرفة تهدف - ايضا -
الى تحطيم الموصفات المعروفة مثل الضمير والنثر والقصيدة القصيرة
والرواية والمرحبة .. الخ اي لا تعترف بصا بسمى نظرية الانواع
الادبية .

٢ - التناص والت نقد :

ان التسليم بما تقدم يفصلي بنا الى اسئلة عديدة منها : كيف نتقد النص وفق مفهوم التناص ؟ وعم يبحث الناقد ؟ وهل من مهمته ان يحكم بالجودة والرداءة ؟ وبعبارة أخرى ما الذي يميز نصا من نص آخر ؟ ثم هل التناص أداة نقدية تنطوي على قيمة أم أنها - بيد الناقد - مجرد مفهوم نقدي محايد ؟ أي هل تكمن مهمة الناقد فقط في البحث عن التفاعلات بين النص وغيره من النصوص ؟ لابد من القول بأن الناقد - او بكلمة أدق القارئ - لابد له من عدة كبيرة من معرفة النصوص المتنوعة ومعايشتها حتى يستطيع ان يكشف عن النصوص العالية او المؤثرة في توليد النص . ولابد له من دراية كبيرة وخبرة واسعة بالكيفية التي تمت خلالها تداخل النصوص وتشابكتها . وهذا يعني ان قراءة نقد النص تبدأ وتنتهي - وربما تبدأ فقط - من خلال النصوص .

« فالأطار المرحمي » للقارئ - بعد ولوجه هلام النص يكمن فقط في النصوص المتوالدة بعضها من النص الآخر . ومن الميث ان نعيم اهتماما للأطر الاجتماعية او الحصارية او النفسية او الشخصية (سيرة الكاتب وبنيته) الآن هذه الأطر لا علاقه لها بالنص . فادوات القارئ / الناقد - إن صح استخدام كلمة أدوات في هذا المجال - تتمثل في النصوص لا غير . وتحدد مهمة القارئ - ويجب الا ننسى ان هناك قراء لا حصر لهم للنص - في قدرته على اكتشاف العلاقات القائمة بين « النص » والنصوص . وبعدها قد يتساءل عن مدى اسهام النصوص الموروثة في توليد النص او عن مدى اسهام النص في ابراز النصوص القديمة واظهار ما كان حاقيا منها . وربما يتساءل عن قدرة النص على توليد نصوص آتية .

ولكن اذا سلم المرء بعدم جدوى ربط النص بحياته مؤلفه ولوحته النفسية وعصره وسيرته بشكل عام فلا بد له بعد ذلك من ان يتساءل - بحق - عن دور الكاتب في ابداع النص ، وعن اسباب تمايز عدة نصوص لكاتب واحد او تمايز هذه النصوص عن نصوص أخرى لكاتب آخرين !!

وللاجابة عن دور الكاتب لا بد من القول بأن القائلين بالتناسخ يحاولون ربط النص الأدبي بالنص الأسطوري على منهج ليلي شتراوس حيث يقرر بهذا الصدد « لوسيان صيات » أن الأسطورة هي الكلمة التي تبدو وكأنها بدون ناث حقيقي يأخذ على عاتقه أن يسحخص منها المضمون ويستنتج المعنى . ومثل هذا السلوك يجعل من النص الأسطوري ذا صفة لغزية . وقياسا على ذلك فإن النقد الحديدي لما أراد أن يتخذ من النص حقيقة موضوعية بحيث لا يكون البحث عن هذه الحقيقة إلا عبر النص الأدبي نفسه ، إنما جاء ذلك من أجل أن يرفض انتمائية النص إلى بانه « (٢١) » وأحسب أن هذا الكلام يفرض أسئلة جديدة من نوع آخر : فإذا كان النص يتوالد من نصوص أخرى فهل هو عبارة عن مجموعة من الكلمات والجعل والتهيمات والأجزاء الآتية من نصوص أخرى ؟ أي هل تتجاوز هذه الأجزاء والوحدات دور أية درجة من التسام والاختلاف ؟ أو هل يفقد النص الكونه مفروحا دائما إلى أية درجة من الانسجام ؟ وإذا كان الجواب بالنفي (حسب اعتقادي لا يحرز أحد على الجواب بالإيجاب) فما الشيء الذي يجعل من هذه الأجزاء « المصرة » نصا ؟ أي كيف يتشكل النص ؟ وما الذي يجعل من النص نصا ؟ وهنا لا نجد أنفسنا عند نقطة البداية أي عند الأسئلة التي نسا عنها أن مفهوم التناسخ قد جاء للإجابة عنها ؟!

لكن المرء لا بد أن يشير هنا إلى ما أكدناه في البداية من أن النقد الجديد يهدف إلى إثارة أسئلة بالدرجة الأولى ، كما لا بد له وأن ينه بان التناسخ ينطوي على معنى التداخل والتوالد والتفاعل أيضا . وقد شرت قبل قليل إلى مفهوم الاستدعاء / والتحويل . وقد بين من خلالهما أن الكاتب - يبدو أنه لا يجوز أن نستخدم كلمة مبدع هنا - يقوم بتحويل هذه الاستدعاءات وصهرها وأذابتها في النص الجديد . لكن عملية الصهر والأذابة لا تتم وفق منطق الكاتب بل وفق منطق النص الجديد نفسه . لهذا فالكاتب لا يبدع ولا أثر لرؤيته الفنية لأنه يقوم بدمج مواد معطاة سابقا . وإذا كان هذا يتصل بمستوى تشكل النص فإنه يتصل أيضا بمستوى آخر هو التأويل النقدي استنادا إلى مفهوم التناسخ . وهنا

يمكن القول بأن آفاق الدلالة غير منظورة بسبب إلغاء الفواصل بين النصوص ، أي لأن النص مجرد حلقة في سلسلة متواصلة من الدالات (النصوص) غير المقترنة بمرجع . ولهذا فإن القارئ / الناقد لا يستطيع حصر النصوص المتداخلة كما أنه لا يستطيع حصر دلالاتها .

ويقوم « لينش » Leitch بتنظيم التكرارية ضمن نظرية طريفة فيقول إن تاريخ كل كلمة في النص مضروباً في عدد كلمات ذلك النص يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الآخر ، فيد القراءة ، ولتعدد تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة ، فإن النصوص المتداخلة لا حصر لها ، ومن ثم فإن دلالاتها لا يمكن الوقوف عليها لسمتها وتعددتها (٢٢) . ويمكن تأكيد تطور حصر الدلالات استناداً إلى مستوى آخر (غير مستوى التشكل) هو مستوى القراءة . فاستناداً إلى التناص فإن النص « غير منحصر ما دامت مرآته متواصلة » بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المواليه الرياضيه ، كما لتعدد 'قراءات' (٢٣) لهذا يرفض بعض القائلين بالتناص فصية التأويل برمتها « التأويل هذيان محموم كهذيان الفصاميين 'و' الفارين من حرب مدمرة » (٢٤) . ويشعر المرء بضرورة عدم الاستهانة بهذا الكلام لأن أصحابه يهدفون من وراءه إلى بلو الشك وعدم اليقين في كل شيء . وهم لا يقولون بالشك طريقاً للوصول إلى الحقيقة فهذه مسألة قديمة معروفة ، لكن الجديد هنا هو أنهم يرون بأن هوية الحقيقة هي الشك وعدم اليقين . ولهذا فالدلالة الواحدة (الأدبية وغير الأدبية) لا وجود لها ، لأن الدلالة رمزية دائماً . لهذا يرى جاك ديريديا رائد الفلسفة التفكيكية أن (« هوية المعنى ضمن الاختلاف » تتمثل في تعريفه ، حتى أن امكانية معانيه « الأخرى » في أماكن أخرى وأزمنة أخرى ، تصبح شرط هوية المعنى والاتفاق التي يستند إليها المعنى » (٢٥) .

ومهما تعددت الآراء في مجال التأويل النقدي وفق التناص أو في مجال البحث عن العلاقة بين المعنى الرمزي / الدلالات المتعددة والنص / البنية / الحدث ، فإن المنطلق الأساسي هنا هو قبول النص « تأويلات

متنافسة يلقي بعضها بعضا « (٢١) وينتج عن هذا المبدأ العام - كما يرى الدكتور محمد مفتاح - عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي :

أولا - يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري .

ثانيا - إن النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) بل إنه لا يتحدث من نفسه ، وإنما تجرئتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه .

ثالثا - إن النص يمكن أن يقرأ يتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر . وعلى هذا الأساس فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساسا بمؤهلات القارئ فالنص بمثابة صلة ضخمة لا ينتهي تفسيرها « (٢٢) .

٤ - التناص والأدب المعاصر :

لا شك أن هناك مروفا كثيرة بين التناص والأدب المعاصر من حيث المنطلقات والأهداف . وإن بدا للوهلة الأولى أن هناك تداخلا بين هذين المجالين . فالأدب المعاصر يهتم ببيان مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الأدبية التي تنتمي إلى أمم متباينة ويكتب لغات مختلفة ، ولهذا فالأدب المعاصر يهتم بالزمان والمكان وثقافة الكاتب وسيرته واللغات التي يتقنها كما يهتم بوجود صلة أو وسيط بين النصوص المقارنة . كما أن الأدب المعاصر يبحث عن « تفاعل » النصوص من أجل الوصول إلى أصول الأفكار ومن ثم إلى تجسيد القاسم الإنساني المشترك في التطيل الأخير .

٥ - التناص والنقد البنيوي :

أشرت في البداية إلى أن مفهوم التناص قد تكون أثناء رحلة الشك بفعالية الأسس الفكرية والفلسفية التي تستند إليها البنيوية وفي كفاءتها في تفحص النص ودراسته . وسواء عدت بمثابة ثورة على البنيوية أو بمثابة ثورة البنيوية على نفسها (لأن أعلام البنيوية هم في الأغلب أعلام ما بعد البنيوية) فإن النتيجة واحدة وهي أن مفهوم التناص نتاج لصراع الحركات المنهجية المتحددة باستمرار . وهو ينتمي إلى ما سمي بحركة

« ما بعد البنيوية » وبالتحديد إلى النقد اللابائي «Deconstruction» الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي .

ويكفي أن يشير المرء هنا إلى أن البنيوية تنطلق من وجود بنية للنص تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً ، وسواء أكانت هذه البنية خفية أو تحتية أو تتمثل في نظام النص ، فإن التناص – كما تقدم – يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو المركز أو النظام أو الحدود . وبينما ترى البنيوية أن النص كيان منتهٍ في الزمان والمكان أي تزامني ومطلق وثابت وساكن فإن النص وفق التناص متحرك مفتوح متغير متجدد .

وإذا كانت البنيوية تركز على ثنائية الكتابة / القراءة وتري أن النص يقرأ القارئ وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ فإن التناص لا يعترف بكل الثنائيات المتداولة . وهو إذ يركز على الكتابة / القراءة فإنه ينظر إلى أطراف هذه المعادلة على أنها حلقات متناصة (لا متعاطبة) في سلسلة طويلة لا نهاية لها . أي ينظر إلى تواصل فعل القراءة واستمراره ، هذا التواصل يؤكد أن النص ينصص بأويلات متباينة متنافسة وهو ما ينفي – مرة أخرى فكرة السمة أو النظام أو المركز أو الشكل أو التواصل بين نص وآخر .

٦ – التناص والنقد الماركسي :

ولا شك أن التناص حين ينظر إلى ولادة النص وقراءته / نقده من خلال « مرجعية وحيدة » (وإن تكن غير مطلوبة) هي النصوص وتفاعلاتها فإنه لا يلتفي البتة – بل يحطم – أسس النقد الماركسي بشيئاته المتعددة . فالتناص لا يهتم ولا يستند إلى مقولات البناء التحتي والبناء القوي إذ هو ضد فكرة البناء أصلاً . وإذا كان النقد الماركسي ينفي فكرة انفلاق النص وثنائه وتزامنيته ويرى أن النص متحرك متجدد متغير بتغير البناء الاجتماعي فإن التناص يلقي أي الر للعلاقات الاحتمالية في تشكيل النص وفهمه وتحطيمه ونقده .

وإذا اعتبرنا البنيوية التوليدية (لوسيان جولدمان) ضمن تلك الشيارات فإن التناص لا يقيم وزناً لهذه المنهجية التي تهتم اهتماماً محورياً

بـ « رؤيا العالم » وأثرها في تشكيل النص وتعتمد على تفاعل بنية النص والبنية الاجتماعية المحيطة أي تركز على تاريخية النص .

٧ - التناص ونظرية المحاكاة :

وبالطبع فإن مفهوم التناص لا يلتقي التنا مع مفهوم المحاكاة سواء المحاكاة المأخوذة التي قال بها أفلاطون أو محاكاة المعاني الكوبية العلة التي قال بها أرسطو . لأن مفاهيم أفلاطون وأرسطو تنسج صله ما بين النص والحارج | الخارج هما الأفكار النقية وعالم المثل « أفلاطون » والمعاني الكوبية الثابتة « أرسطو » | وترى أن النص والعالم ثابت . ولأن الكاتب وفق التناص لا يكتب من خلال قوانين الصنعة الأدبية (معروف أن نظرية المحاكاة لا تدور أي رؤية 'كاتب' أو 'حالة' بل يكتب وفق منطق اسعى المتداخل . فهو يكتب « لغة أسملها من محروس معجمي له وجود في أعماق الكاتب ، وهو محروس تكون من خلال نصوص معاقبة على ذهن الكاتب . وهذا يمثل وجودا كليا للكتابة وليس للأشياء المحكية) . فالنص يصنع من نصوص متضاهية التعاقب على الدهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومندخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس » (٢٨) ، وإذا كان أرسطو يدعو إلى صفاء النوع الأدبي فإن التناص يهدف إلى إلغاء القواصل وتدمير الحدود بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية أي إلى تعظيم نظرية الأنواع الأدبية برمتها .

٨ - التناص والنقد السيوري «Autobiography» :

وإذا كان التناص يرى أن النص يتوالد من النصوص الأخرى ويهدف إلى إظهار النص وكأنه بدون ناث فمن الطبيعي ألا يهتم - بل هو يهدف في الحقيقة إلى إلغاء الاهتمام - بالبحث عن سيرة الكاتب وثقافته وعصره وأيديولوجيته ولوحته النفسية ونوابه ومقاصده . فكل هذه الأمور لا تمت إلى النص بصلة .

ولهذا يمكن القول بأن التناص لا يلتقي مع مقولة « الشعر فيص تلقائي لشاعر قوية » (ووردزورث) أو مقولة الخيال الأولي والخيال

الثانوي (كوليردج) ، أي أن التناص يلغي مقولات نظرية التفسير برمتها كما يدمر مقولات النقد السري كلها .

٩ - التناص ونظرية الخلق :

أسهمت نظرية الخلق إسهاما كبيرا في التأكيد على النص الأدبي وخصائصه وسموه الفني ، ولفتت الأنظار إلى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدام معايير غير فنية ، ورغم ذلك كله فإنها تبين كلية عن مفهوم التناص .

فإذا كانت نظرية الخلق ترى أن النص كائن خلقه الأديب من ذاته ووسبته في الخلق هي اللغة ، فإن النص وفق التناص قد خلقته النصوص السابقة .

وإذا كان النص وفق نظرية الخلق معادلا موضوعيا لمواقف الفنان وأفكاره وتجاربه ، فإن التناص لا يهتم - كما تقدم - بهذه المواقف والأفكار والتجارب ، لأنه يرى أن النص " مركب جديد " من النصوص المتعاقبة .

وإذا كانت نظرية الخلق ترى أن جوهر النص هو الصياغة أو التكتيك أو التشكيل فإن " جوهر " النص وفق التناص لوحة فيفسائية من الاقتباسات (جوليا كريستيفا) أو سلسلة من العلاقات والتفاعلات مع نصوص أخرى (ليتش) .

١٠ - التناص والنقد الأسطوري :

تذكر آلية التناص النقدية - في مستوى من مستوياتها - بالنقد الأسطوري الذي يعيد النصوص الأدبية إلى ردها الأول - الأساطير . فكما يتم تفسير النص الأدبي من خلال مرجعية وحيدة هي الأساطير ، فإن قراءة / نقد النص تتم من خلال مرجعية وحيدة هي النصوص (لكن هذه المرجعية غير محدودة ولا نهاية لها كما تقدم) ويجب ألا ننسى بالطبع أن مفهوم النصوص يتسع ليشمل الأساطير على اعتبار أنها نصوص سواء عبر عنها بالرقص أو بالرسم أو اتخذت شكلا لغويا .

وقد اشرت سابقا الى ان القائلين بالنص يحاولون ربط النص الادبي بالنص الاسطوري لان الاسطورة هي الكلمة التي تبدو وكأنها بدون باث حقيقي . اي انهم يرفضون انتماية النص الى باث / الكاتب . فكان الكاتب أسير النصوص المتعاقبة المتداخلة المتفاعلة .

ومع ان النقد الاسطوري يرى ان الكاتب أسير الاساطير اي لا اثر له في تعبير وطيفة الصورة الادبية ، فان الفارق بين النص والنقد الاسطوري كبير جدا . فالنقد الاسطوري يستند الى فكرة الصورة المركزية والنص يهدف الى تحطيم هذه الفكرة ، والنقد الاسطوري يعتمد على مقولة البنية الاساسية (الاسطورة الاولى) والنص يهدف الى تدمير البنية . وبينما يقول النص بالتفاعل والتداخل والولادة يقول النقد الاسطوري بالتكرار .

واذا كانت آية النص النقدية تستند الى معوله التفاعلات التي لا حصر لها بين نص وغيره من النصوص ، فان النقد الاسطوري يستند الى فكرة الانزياح Displacement ويرى ان الادب هو اسطورة منزاحة عن الاسطورة الاولى التي هي الاساس وهي السيرة وكل صورة في الادب مهما تراءت له جديدة : لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ومع مطابقة كاملة أحيانا اخرى (٢٩) فهناك فرق كبير بين التداخل والتفاعل والتوليد وبين الانزياح .

١١ - كلمة أخيرة :

ينصح مما تقدم ان النص مفهوم جديد كل الجدة ، سواء برؤيته الجديدة للنص او بالفلسفة النقدية التي يستند اليها . وهو إذ يذكر بعض الآراء او الافكار (العامة المائعة المتناثرة) القائلة بالتداخل والتفاعل (الاقتباس ، التضمين ، المعارضة ، السرقات الادبية ، الاشارة ... الخ) فانه يعتمد منها شافا طريقا جديدة تماما .

وهو يشير تساؤلات أكثر مما يجيب على تساؤلات أخرى سابقة . فهل النص مفتوح دائما ؟ وهل هو بلا بداية ولا نهاية ؟ وما منطلق النص - قيد الكثافة - ؟ وهل هناك نصوص ادبية متنوعة (لا من حيث الصياغة

أو الصورة العامة أو الحدود المتفق عليها وإنما - وهذا انسجاما مع منطق التناص نفسه - من حيث درجة التداخل والتفاعل والقدرة على التوليد؟ وكيف تتنوع هذه النصوص؟ وما أسباب هذا التنوع؟ وهل نستطيع أن ننقل أثر رؤية الكاتب / الأديب في تشكيل النص؟ وكيف يمكن أن تقتنع بأن الكاتب / الأديب يكتب وفق منطق النص لا وفق منطقته هو؟ ثم ما الدافع إلى الكتابة عموما؟

كل هذه الأسئلة وغيرها قد تدل بأن مفهوم التناص غامض ومثير . ولعل هذا ما يفسر تنوع معانيه وتعدد استخداماته . لكنه رغم كل هذا قد حظي بالانتشار .

ويبدو أن من أسباب ذبوع هذا المصطلح والاهتمام به :

أولا - جذره .

ثانيا - أنه يهدف إلى تقديم تصورات جديدة بالمقام الأول أكثر مما يهتم بدحض التصورات الراسخة في مدارج الأدب والنقد .

وإذا كان هذا من عوامل قوة هذه الصيغة المعرفية النقدية الجديدة فإن من عوامل ضعفها في رأيي - إصاغة إلى غموضها - أنها تلقي القيمة التي يتسمنها النص أو القيمة التي يتسلح بها الناقد ، وبالتالي فإنها تنفي الاعتراف بقيمة النص وقيم المتلقي / القارئ / الناقد / في علاقتهما الجدلية بقيمة العصر أو المستقبل . كما تلقي تاريخية النص وتعيده إلى منابع لا حد لها ولا حدود أي شبه مجهولة أو غير « ملموسة » بالتحليل الأخير . وهو ما يذكرنا مرة أخرى بالنقد الأسطوري الذي يعيد النص إلى مصادر مجهولة (الأساطير) وبالنقد النفسي الذي يعيد النص إلى اللاشعور العردي (فرويد) أو اللاشعور الجمعي (يونغ) .

لهذا يمكن القول بأن مفهوم التناص من تجليات الفلسفة المثالية التي تحاول أن تفسر الفكرة بالفكرة والمفهوم بالمفهوم والشعر بالشعر والنص بالنص دون الاهتمام بأثر الواقع الاجتماعي في تشكيل المفاهيم والتصورات والأفكار والنصوص .

الهوامش :

- (١) انظر تفصيل ذلك في « نظرية النص » : دؤان بارت ، ترجمة منجي الشطي ومجد الله صولة ومحمد القاسبي ، حولىة الجامعة التونسية ، عدد ٢٧ ، ١٩٨٤ ص ٦٩ وما بعدها .
- (٢) انظر في « الخطاب النقدي الجديد » مقالة « ملوك انجينو » ضمن كتاب « اصول الخطاب النقدي الجديد » : ترجمة احمد المديني ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط ١ ١٩٨٧ ص ١٠١ وما بعدها .
- (٣) يعتبر « بارت » ان العلامة تعيل بالضرورة على علاقة بين متعلقين ، وهذه العلاقة مباشرة وغير مباشرة . انظر تفصيل ذلك في « دروس في السيميائية » : د/ حنون مبارك ، دار توفال ، ط ١ ١٩٨٧ ص ٢٨ .
- (٤) استندت - بتعرف - في عرض الآراء السابقة من :
- فوس السيميولوجيا . دؤان بارت ، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي ، دار توفال ، ط ٢ ١٩٨٦ .
- الكتابة والاختلاف : جاك دريدا ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توفال ، ط ١ ١٩٨٨ .
- (٥) انظر تفصيل ذلك في كتاب « عصر النبوة » من لامي شيرفوس الى فوكو « تأليف ادبث كيرفويل ، د / جابر عصفور ، دار الآفاق ١٩٨٥ .
- (٦) الخطبة والتكثير : من «البنوية الى التشريعية (Deconstruction) :
/ عبد الله محمد الطلامي ، جدة الثاني الانبي التثاقلي ط ١ ١٩٨٥ ص ٢٢٢ .
- (٧) المرجع نفسه : ص ٢٢١ .
- (٨) المرجع نفسه : ص ٢٢٠ ، ٢٢١ .
- (٩) استند الى هذا المعنى د/ عبد الله محمد الطلامي في كتابه «المشار اليه ص ١٤ .
- (١٠) استند الى هذا المعنى د. سعيد البحراني في كتابه «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» بيروت ، دار الفكر الجديد ط ١ ، ١٩٨٨ ص ١٤٠٠ .
- (١١) استند الى هذا المعنى د/ محمد مناج في كتابه « تطويل الخطاب الشعري » : « استراتيجيات التنامي » بيروت ، دار التنوير ط ١ ، ١٩٨٥ ص ١٢١ .
- (١٢) انظر تفصيل ذلك في « الخطبة والتكثير » صفحات متفرقة في المصالحين الاول والسلمى .

- (١٢٣) الكتابة والاختلاف : مرجع سبق ذكره ، ص ٢١ .
- (١٢٤) انظر في الدراسة التي صاغها الدكتور « عبد الملك مرتاض » بعنوان : « فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناس » في مجلة « علامات » جدة ، المجلد الأول ، مايو / ايار ١٩٩١ انظر ص ٨٤ بشكل خلاص .
- (١٢٥) انظر تفصيل ذلك في « الخطيئة والتكفير » صفحات متفرقة في المصالحين الاول والسامس .
- (١٢٦) آلية التناس : زهور لحزام ، مجلة الناقد ، عدد ٣٠ ديسمبر ١٩٩٠ ص ٥٩ .
- (١٢٧) آلية التناس : ص ٥٩ أيضا .
- (١٢٨) معرفة الآخر : مدخل الى المناهج النقدية الحديثة : عبد الله ابراهيم وسعيد القاسبي وعواد علي ، بيروت / انتشار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ط١ يونيو / حزيران ١٩٩٠ ص ١١٥ .
- (١٢٩) المرجع نفسه : ص ١٥ أيضا .
- (١٣٠) الخطيئة والتكفير : ص ٢٢٢ .
- (١٣١) في نظرية النص الأدبي : د/ عبد الملك مرتاض ، بحث عبر منشور قدم في ندوة « النقد العربي المعاصر » بجامعة صنعاء ٥ ديسمبر ١٩٨٦ ، ص ٢٤ .
- (١٣٢) معرفة الآخر : ص ١٢١ .
- (١٣٣) المرجع نفسه : ص ٢٦ .
- (١٣٤) مجهول البيان : د/ محمد مفتاح ، دار توبقال ط١ ١٩٩٠ ص ١٠٢ .
- (١٣٥) المعنى الأدبي : من الظاهرية الى التفكيكية : وليم راي ، ترجمة يونس يوسف عزيز ، بغداد ، دار الآمون للترجمة والنشر ١٩٨٧ ص ١٦١ .
- (١٣٦) مجهول البيان : ١٠٢ .
- (١٣٧) المرجع نفسه : ص ١٠٢ أيضا .
- (١٣٨) الخطيئة والتفكير : ص ٢٢٢ .
- (١٣٩) نظرية الأساطير في النقد الأدبي : نودلروت فردي ، ت حنا عبود ، دار المعارف . بعض / سورية ط١ ١٩٨٧ ص ١٧ .



النص المسرحي والمواقف النظرية

في كتابات توفيق الحكيم النظرية

د. عبد المنعم تليمة

وله في القصة القصيرة والتراجيكية الذاتية
وعندما من الروان القصة وصرويه عمله غير
استحاج إلى توفيق الحكيم قد
التي - تأليف - القصة القصيرة وحجانه
التي - تأليف - القصة القصيرة وحجانه
عامه ، فشاركه بالكتاب والمقالة والمحاورة
والحديث - مشوقة وسعة بالنظر والرأي في
فصيح تحديث المجتمع وتطوره ، فكان إلى
جانب أنه فنان النبوه واحداً من أقطاب
مفكره ورواده .

ولسنا هنا بحيث ننظر في هذا كله ،
ولكن حسباً في مقامه هذا ، أن نقف عند
زاوية خصوصية محددة من تراث توفيق
الحكيم ، وهي زاوية جماليات النص
المسرحي كما تصورها هذا الرائد في كتاباته
النظرية . ولم يكن الحكيم عالم جمال ، إنما
هو مشبه فنان ، بيد أن له أنظراً ونظرات
في فلسفة الفن عامة وفي فلسفة الفن
المسرحي - نص الأدب المسرحي
بالذات - خاصة . ويستطيع دارس الأدب
ومؤرجه أن يقع على أنظار توفيق الحكيم
ونظراته هذه في كتب تنهض بدورها خصصها
الحكيم لهذا الأمر ، مثل (فن الأدب) و
(قالبنا المسرحي) و (اتصالية) ، وفي
مئات المقالات والمقالات والحوارات
والأحاديث ، وفي مقدمات المسرحيات

هذا كثر ، وفيه غنى لمدينة قد
شعبت قطعت بحسبه من ، من نص المسرحي
عربي الحديث . بل إن أدبه أدبه توفيق
دخيره بانيه في إبداع اللغة العربية وله في
تاريخ أدب هذه اللغة في كتابه عيسوي .
ذلك أن توفيق الحكيم لم يكن بحسب الإمام
المسلم في صياغة (الحوار) المسرحي ل
عصرنا هذا ، وإنما كان واحداً من أعلام
اللغة العربية ل عصرها كافة لأنه وعى
جماليات هذه اللغة وفقه دقائق عبراتها
وأسرار هيتها وتراكيبها ، واضطلع كل
ذلك في هذا الحوار المسرحي الذي كان
واحد غير مدافع . كذلك فإن توفيق
الحكيم لم يكن فحسب رائد النوع الأدبي
المسرحي في عوصنا العربي الحديث ، وإنما
ثبتت أعماله هذا النوع الأدبي بحصته
مستقراً في الأدب العربي الحديث ، ونوعاً
يعتمد به تراث الأدب العربي كله .

ولقد تعرف توفيق الحكيم في إبداع الأدب
المسرحي حتى صار علماً عليه ، وحتى خلق
هذا التراث المسرحي الواسع العريض الذي
شغل الدوائر العلمية والتجديدية وبسط
يشغلها اليوم وغداً . وأبداع الحكيم في أنواع
أدبية أخرى ، واحتلت أعماله في هذه
الأنواع مواقع مرموقة في تراثنا الأدبي
الحديث ، فله في الرواية مكانته المذكور ،



وحوايتهم. والحق أن (التأصيل) النظري مهمة قد جعلت في سرث بعض كبار المدعين في تاريخ الأدب العالمي، وفي تاريخ الأدب كيا في غيره من تواريح الفنون الأخرى. غير أن هذه المهمة تقطعو واجباً لدى كبار المبدعين إبان النهضة القومية. ذلك أن رجال النهضة يرون أنفسهم في مواقع (التنوير) العالم وما يلزم التأصيل جانباً من جوانب هذا التنوير العميق وحقيقة من حقائقه الأساسية. ولقد كان توفيق الحكيم في النهضة الحديثة رائداً للآداب المسرحية، كما قد كان في ذات الوقت واحداً من مفكرى هذه النهضة وأعلامها التنويريين، لذلك خلف لنا إلى جانب إبداعه من المسرحيات تلك الانساق وانتظارات التي أشرنا إليها (مؤصلاً) هذا النوع الأدبي حتى يستقر في تلوخ الأدب القومي، و (معرفاً) بأصوله وحقائقه الجمالية حتى يضيء مباحته ومهمته لدى المثقفين والمختصين على سواء.

وعن الرغم من أننا قد نصعب على توفيق الحكيم لم يضع (سطورة) للنص المسرحي، فإن أنظاره ونظراته المتناقلة تعصم عن استيعاب لحظة النظريات الحديثة في هذا الشأن. فله أنوال ناصحة في ارتباط البواكير المسرحية الأولى بالأدب والأساطير، وله أقوال في صلة الإبداع عامة والإبداع المسرحي خاصة بالتعبيرات الاجتماعية والأدبية الثقافية والحضارية، كما أنه وقف طويلاً عند مفصلة (القيمة) وبالذات في كتابه (العادلة). لكن ما سنقف عند أفكاره حول (الصناعة) المشكلة للنص الأدبي المسرحي، وللمح الراسد في هذا السبيل أن الحكيم يذكّرنا بالأصول الأرسطية التي تحبر النص المسرحي (في المأساة) بتحديد مقارنته لأي نص يقوم على الخكي والسرد (في زمة). الملحمة). ذلك أن المعلم الأول يضع حداً للمأساة بمر الموقف الدرامي كما يغير هذا الموقف طرائق تشكيل تلاتمه. ولديه أن الأصل في العمل المسرحي أنه (حركة تؤدى لا حواشئ تروى) ويصنع هذا الأصل عن جوهر العمل المسرحي وهو أنه (صراع) نهض به (حركة) و (حوار). وفي سبيل تعميق التمييز بين (المأهية الدرامية) و (المأهية الرواية) فإن أرسطو يشير إلى أن الحوار من الأسس المهمة الأولى في الدراما. فالمأساة

حب من الملحمة. والقصص عفاً. سرد والحوار في المأساة (موضوعي) بمعنى أنه ليس حادراً عن الكائنات أو معبراً عن وجهة نظره، بل هو صانعو عن مجموعة من الأشخاص، مدبر عن أحداث تظلمه في سائر هذه. موضوعه يحدد و... كج

وجاهة أخرى أن توفيق الحكيم يجعل نصه طويلاً بيان معبرة النص المسرحي للنص الروائي: فالنص المسرحي يقيد أن بيته ي تشكل حوار بين شخصيات، له فإن كتابته لا يتمتع بحرية كاتب النص الروائي. إن هذا القيد في النص المسرحي خصيصاً لتصل بجوهره، وهي الخصيصة التي نقض بأن تجرى حوادثه دائماً من أمواه أشخاص يتجاوزون^(١). ووجود هؤلاء الأشخاص في النص المسرحي وجمود موضوعي، معنى أن كاتب النص لا يضع نفسه بينهم ولا يقف وراء واحد منهم، بل هم - من حوارهم - محللون سمات أنفسهم وكل منهم يصح بقصة - بكلامه - حيث موضعهم من بناء النص. كاتب النص المسرحي - إذن - مغول اليد، يخلق أشخاص دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تصيح وحوته أو تكشف أن خلف مخلوقاته كاتباً. أما كاتب النص الروائي فإنه كلما دعا الأمر إلى ذلك، فهو يقسم ما غمض، ويحلل ما تركب، ويضيء ما صعب من مواقف ومن أحاسيس^(٢) وأفكار

هذا كله كانت عنه والتوكير وبشارة من علام جوة الصناعة في كتابة النص المسرحي الذي لا يتحمل الأسهاب والاضباب. إن السدو اللند للنص المسرحي - كما يقدر حكم - هو الوصف، فالكتاب المسرحي لخي الكلمات والتبادلات والاسترسالات يلحق بالنص المسرحي بلطف القسور. إن لكاتب المسرحي عهده بمحيز معين من الموقف ومن عند الكلمات والبعصيات وعليه أن يكون رقيقاً شديد اليقظة على أشخاص عمله فلا يحمل أحدهم يطنى بكلام أزيد مما ينبغي. وكلما استطاع الكاتب أن يضمن حواراً ويعمله يصيب ويؤثر بغير أسراف ولا تفلق بغير حساب كان أقرب إلى الإجابة في صفة^(٣) كتابة النص.

وتأسيساً على ما سبق فإن الحكيم يميز بين النص المسرحي عن النص الروائي، ويربط الأول بما هو عام محمل ويربط الثاني بما هو خاص ومفصل. فإذا كانت (الحوادث) في بنية النص المسرحي تهمر عن الصراع والحوار، فإن الحوادث في بنية النص الروائي تنهض على التضاميل ووصف الجزئيات. وإذا كان (الموقف) أو (مثل الأعلى) ينبثق في النص المسرحي عن المشكلة أو الفكرة، فإنه في النص الروائي يسبح نسجاً مترابطاً على مهل من خلال حوادث عديدة منتشرة ومفصلة. وإذا كان رسم الشخصية يتحدد في النص المسرحي

سائلته الفلسفية أو الاجتماعية ، فإنه يتحدد في النص الروائي بحطة الكاتب مبدع هذا النص ، إذ هو يقيم الشخصية ابتداءً ثم يقوم حولها من الأوصاف والمناخ ما يجعلها نجما حياتيا في سلسلة من الحوادث والمواقف . وإذا كان النص المسرحي ذا طعنة تركيبة فإن النص الروائي ذو

• • •

ويعد إذ حشد توفيق الحكيم ماهية النص المسرحي ، عمداً لها عن غيرها . وبخاصة عن الماهية الروائية في ضروب النص والحكي والسرد . نراه يقف طويلاً عند الأسس الفلسفية والجمالية لطرائق تشكيل هذا النص المسرحي وأصول كتابته . والذي يوجه هذه الطرائق والأصول التشكيلية هو الصراع ، والذي يحقق هذا التشكيل هو الحوار :

□ وجوهر الموقف الدرامي كشبه من (صراع) . وهذا الصراع قائم على أساس من قوانين الكون والجمع والخيال الإنسانية ، ويتخذ هذا الصراع (شكلاً) خاصاً في كل طور من أطوار التطور في علاقة الإنسان بعلمه الطبيعي والاجتماعي ، وهذا (شكل) الصراع في المسرح هو في عمله - مراحل ذلك التطور . إن المسرح حركة صاعدة ، والصراع أساس الحركة ، لأن التطور تحتاج متلفعات متصاعدة . فالصراع مبدأ التطور فيه ، والحركة هي الصورة الخارجية لهذا الصراع . والحركة في المجتمع ذات مدلول تاريخي اجتماعي ، وأسوق الدراما هو لموقف الفنى الأساسي القادر على كشف (بواطن) هذه الحركة ، أي القادر على الكشف عن (الصراع)

يصح توفيق الحكيم اسماً بلقباً للصراع ، وهو أساس نجد ملاحه وخبره . المثاليين ، بيد أن للحكيم قدراً من الأصالة هنا ، ورغم تبني أساليبه في تماسك بقاء الفكرى وقدرته الطاهرة على صياغة النسق . يرى توفيق الحكيم أن الجدل أساس التطور . ذلك أن لمجتمعات البشرية تخرج من فعل إلى رد فعل ومن ظلام إلى نور في حركة دائية . لكن التطور ليس يعنى - في صياغة توفيق الحكيم - السير المطرد إلى أمام ، وإنما يعنى السير (الدائري) الدائب . ويحكم هذا السير الدائري تعدد وتوازن دائم . ويعمل الحكيم من التعادل مبدأ يفسر به



صراع الانسان في الوجود وحركة الكون ونظامه الطبيعي وحركة البشر ونظامهم لاجتماعي . ذلك أن التعادل احدى بين قوى الكون - الكواكب والشموس



وهذه المجتمعات ويسير التاريخ والتطور الاجتماعي البشرى

وتصور توفيق الحكيم للصراع ثلاثة أشكال - شكل يعكس علاقة الانسان نفسه من جهة بما هو - في هذه النفس من صوروشات ووغسات وطموحات



وقدرات الخ . شكل ثان يعكس علاقة الانسان بمجتمعه من جهة ما يحكم هذه العلاقة من إشباع وإحباط ونجاح وفشل وقهر . . . الخ . وشكل ثالث يعكس علاقة الانسان بالوجود من جهة ما يتبى في هذه العلاقة من تصورات وأتسق فكرية ومثل دينية ومورثات ميشولوجية ونظرات حول الحياة والموت والدينية والأخرة . . . الخ .

أما عن شكل الصراع الأول - علاقة الانسان نفسه - فأساسه في أن لشخص الانسان محكوم بصراع داخلي بين عقله وقبضه ، فعقله يبتك وقبضه يؤمن . فدى الحكيم أن قوة العقل في الشك وقوة القلب في الاعتقاد . (انسان بين نصارة و . . .) العقل . العقل في هذا شكل من أشكال الصراع بين القوة العقلية في اعتقاد النفس الإنسانية والحكمة العاقلة فيها . وأما عن شكل الصراع الثاني - العلاقة بين الانسان ومجتمعه - فيأسس على الصورة العامة المعهودة من التناقض بين الفرد والمجتمع . وتنظم هذه الصورة العامة صوراً جزئية عديدة . منها صورة التناقض (دواعي) بين الفرد والقوانين والأعراف العامة السائدة . ومنها صورة الصراع . تناقض بين المحكوم والحاكم أو بين الفرد والسلطة ، وغير ذلك من صور . انص بين الفرد والمجاعة وبخاصة في الحدية حيث تعاضلت الدعوة إلى حقوق الانسان في ذات الوقت التي تنامي فيه هيمنة الدولة وسلطانها . وأما عن شكل الصراع الثالث - العلاقة بين الانسان والوجود - فيأسس على الصورة العامة المعهودة لمواجهته لاساد لقوى الكون القاهرة ، أي صورة التناقض المعكوس للشيء في مقولة الحرية والضرورة . ويتبى صورة الصراع هذه في طائفة من الصور الجزئية - من التناقض بين الإرادة الانسانية والإرادة الإلهية ، والتناقض بين الكائن الانساني وقدره ، والتناقض بين الانسان () والرومان . . . الخ .

وواضح من هذه السياق أن توفيق الحكيم قد ألم إلاماً حياً بفتنة النص المسرحي منذ البدايات الأولى حتى العصور الحديثة . فمن المستقر في التاريخ الفنى أن شكل الصراع في المسرح اليوناني القديم - وقد كان بين (الانسان والقدر) - ثبت مكان الانسان في مواجهة قوى خضم لها طويلاً . ثم جاء مسرح النهضة ليبرز

الانجيسو الماسوي لعالم انقرون الوسطى
ويشير بميلاد العالم الواسع الحديث . ومع
تفتح الفردية - بشوه الطبقات الوسطى -
عرف المسرح اشكاله الثالث من الصراع
وكان (بين الفرد والمجتمع) ويتبدى في
صورة الصراع بين الواجب الاجتماعي
والعاطفة الفردية في أعمال الرومانسيين
الأوائل وفي صورة الصراع بين حرية الفرد
وحرية الجماعة عند أصحاب الدراما
الواقعية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية
القرن العشرين . ومع عجز الفردية - عرف
المسرح اشكاله الثالث من الصراع وكان
(بين الانسان وبشره) في تيارات الميث
وللاوعي واللامعقول وعند السرياليين
ووجوديين

□ □

والنص المسرحي صراع بمجمله حوار .
الصراع جوهر النص والحوار شكله .
وبقدر سطوع الصراع لدى مبدع النص
للمسرحي ونضوجه تلى طاقات الحوار مؤدية
لوظائفها الجمالية وقد يكون الحوار واحد
من الأدوات التشكيلية في أنواع أدبه
أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .

وبقدر سطوع الصراع لدى مبدع النص
للمسرحي ونضوجه تلى طاقات الحوار مؤدية
لوظائفها الجمالية وقد يكون الحوار واحد
من الأدوات التشكيلية في أنواع أدبه
أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .



إن

يستطيع أن يجعل كل ما جرى في الماضي وما
يجري في الحاضر وما سيحدث في المستقبل
بلى ما يمكن أن يجري ، ماثلاً حاضراً في
لحظة التلقى . ونحن نحكم على هذه
الطبيعة للنص المسرحي فيرى أن الحوار هو
الأساس في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .

وبقدر سطوع الصراع لدى مبدع النص
للمسرحي ونضوجه تلى طاقات الحوار مؤدية
لوظائفها الجمالية وقد يكون الحوار واحد
من الأدوات التشكيلية في أنواع أدبه
أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .

وبقدر سطوع الصراع لدى مبدع النص
للمسرحي ونضوجه تلى طاقات الحوار مؤدية
لوظائفها الجمالية وقد يكون الحوار واحد
من الأدوات التشكيلية في أنواع أدبه
أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .

والفكرية ، إنه يميز بين أربعة أنماط أولاً
حرق للحوار ويضرب الأمثال - من
إبداعات المسرحيين الأعلام - لكل نمط أو
طريق : ولديه أن خصيصه النمط الأول
والثاني المنفرد وشعره الأسلوب ، ويتبدى
هذا النمط في الحوار الشكسيري فمن
يتأمل في (هاملت) يخرج بأن هذا الحوار
إنه يتخذ سبيل الشعر ، لذا فهو ينفذ إلى
أصق الأعوار في النصوص البشرية وإن أدق
الأسرار في الحياة الإنسانية . ولديه أن
خصيصه النمط الثاني واقع اهدف وواقعية
الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط في حوار
موليير ، فعلى الرغم من أن حوار موليير
يتخذ نمطه البوذي ، إلا أنه يجري بين
الأشخاص كما يجري الحديث في الحياة
الواقعية . وخصيصه النمط الثالث واقعية
الأسلوب شاعرية أجور ، ويتبدى هذا النمط
في حوار إيسن . ذلك أن حديث الأشخاص
في أعمال إيسن يجري كما يجري الحديث في
الواقع ، بيد أن هذا الحديث يرسل طغراً
شعرياً خاصاً بذكرنا بحوار شكسبير .
وتخصيصه النمط الرابع فكرية المهدف
وشاعرية الأسلوب ، ويتبدى هذا النمط في
حوار جونته في (فلوست) فالحوار هنا لا
يجري يجري الحديث في الواقع إنما تحيط به
أفكار فكرية من جهة كنهه به الشعر
من جهة ثانية

وبقدر سطوع الصراع لدى مبدع النص
للمسرحي ونضوجه تلى طاقات الحوار مؤدية
لوظائفها الجمالية وقد يكون الحوار واحد
من الأدوات التشكيلية في أنواع أدبه
أخرى ، لكنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .
لأنه - الحوار - هو الأداة التشكيلية
الأساسية في النص المسرحي .

المراجع والهوامش

- ١ - في الأدب ص ١٤٤
- ٢ - نفسه ص ١٤٥
- ٣ - أحاديث مع بوقين الحكيم ص ١٤٤
- ٤ - نفسه ص ١١١
- ٥ - مواضيع متصلة من (التعاليف) (و)
- ٦ - رهرة المعمر ص ١٩١
- ٧ - في الأدب ص ١٤٦
- ٨ - نفسه ص ١٥٠
- ٩ - نفسه ص ١٥٦

متابعات

رسائل جامعية

التناص في شعر شعراء السبعينيات

نوقشت في أغسطس الماضي رسالة الماجستير المقدمة من فاطمة قنديل.

ركزت لجنة المناقشة مكونة من د. جابر عصفور مشرفاً ود. عبد المنعم تليمة ود. هبى جبرى حافظ أعضاء.

وقد حصلت الطالبة بعد المناقشة على تقدير امتياز مع التوصية بطبع الرسالة وتداولها بين الجامعات الأخرى.

ولعل أهم ما يميز هذا البحث هو اشتراكه مع قضايا الواقع الشعرى في مصر. ففي بحث أكاديمى رصين ناقشت فاطمة قنديل أكثر

من قضية شائكة يدور حولها الكثير من النعم في حياتنا الشهيرة المعاصرة بعلها تبين من عنوان الرسالة ذاتها فقد قضت الالتباس والفهم المبتسر لمصطلح «التناص» الذى لا يعنى البحث عن المصادر، أو عن «أصل» أول ينسب إليه نص الشاعر. و«التناص» بوصفه مصطلحاً ما بعد حداثي لا يهتم «بالأول» و«الأصل» بوصفه «الأب» الشرعى للنص، وإنما يهتم التناص بالنص من حيث هو «كتابات متعددة، تنتج من ثقافات متعددة وتدخل في حوار» فى باروديا، فى نزاع» كما يقول بارت، أو «تبديل

للنصوص أى تناص، بمعنى أنه فى فضاء النص تتقاطع ملفوظات عدة مأخوذة من نصوص أخرى يحد كل منها الآخر» كما تقول جوليا كريستيفا إذ يصيب النص هو التناص نفسه، فضاء للالتباس قامت جوليا كريستيفا باقتراح مصطلح آخر هو التحويل Transposition لتفنى عن التناص فكرة دراسة المصادر.

وبهذا الفهم مضت فاطمة قنديل تسائل الجيل الشعرى السابق عليها (لهى شاعرة بارزة فى حركة الثمانينيات) كيف «تحولت» النصوص السابقة لتصنع نص شعراء السبعينيات، وذلك عبر

دراسة أربعة شعراء فقط تراهم أبرز شعراء الظاهرة هم: حسن طلب، حلمي سالم، رفعت سلام، عبد المنعم رمضان

والقضية الثانية التي واجهتها فاطمة بالتساؤل والبحث، هي ما أعلنه الشعراء حول نصوصهم بأنها مناصرة، وتحدث تطيعة مع اللغة الشعرية السابقة، أو تؤسس لقصيدة جديدة. وتتساءل فاطمة: هل نحن أمام جيل شعري له خصائصه المتميزة أم نحن أمام امتداد لحركة شعرية سابقة؟ هل هناك اختلافات جوهرية بين هؤلاء الشعراء في علاقتهم بمن سبقهم من تيارات؟ هل هناك تحولات في النص الشعري ذاته على مدى السنوات العشرين الماضية أم نحن أمام شعر يعيد استهلاك نمط الشعري ذاته؟ هل يمكن أن يكشف لنا درس التناس في هذا الشعر عن نتائج يمكن أن نختم بها مقولات الجودة والتطبعة التي يطرحها الشعراء.

وفي محاولة البحث الجادة في التصدي لهذه الأسئلة يصنع أول خطوة نحو تاريخ جمالي لظاهرة الشعر العربي المعاصر التي يرى

أنها وقعت عند حد التاريخ الاجتماعي السياسي كما يشير مصطلح «السبعينيات» نفسه وما شابهه من مصطلحات (خمسنيات، ستينيات... إلخ). وقد قسمت فاطمة البحث إلى أربعة فصول لتدرس في كل فصل شاعراً مستقلاً فعنحت بحثها نوعاً من التماسك والوحدة كان سيفلحها لو أنها وزعت النصوص على ثيمات. كما بحثت عند كل شاعر عما يسميه ريفاشير «المود» وهو جملة حرفية صغرى، ولكن «القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعتقد وغير حرفي»، فمنع مفهوم المولد بحث فاطمة السطرة على المادة للتشعب.

درست فاطمة علاقة شعر حسن طلب بالتراث العربي، وعلاقة شعر حلمي سالم بالنص الصوفي والبص الأدوني، وعلاقة شعر رفعت سلام بالتراث العربي والغربي، وشعر عبد المنعم رمضان بالرواية وتقنيات السينما والنصوص الفرعونية والمسكوت عنه في الثقافة العربية. ورأت فاطمة أن الشعراء الأربعة - على اختلافاتهم - قد وجدوا في رمزية الفينيقي من حيث

احتواؤه على المتناقضين ومن حيث دلالاته على الانبعاث والتجديد تجسيدا للتوتر بين الحياة والموت من ناحية، وتجسيدا لأولية الدال - الجمعد الذي يخلق ذاته ويصنع بتعدد سياقاته معناه، على الملول المطلق المتعالي الذي يحل في الدال ويسبقه ويختزل دلالاته. ولقد جسد لجوء هؤلاء الشعراء إلى رمزية الفينيقي - من وجهة نظر فاطمة - ذلك التوتر بين نصوصهم الشعرية ونصوص الشعراء التمزيين.

وقد حدد البحث نوعين من العلاقات التناسية للشعراء الأربعة: الأول علاقة تسقط المستقبل على الماضي، وتجعل النص «الأخر» إجابة عن سؤال الذات فلا تدخل في حوار مع هذا النص الآخر. والثاني ينطوي على الحوار بين النص والمقتناس والعلاقة الأولى (يمثلها حلمي سالم ورفعت سلام) التي تجعل من المستقبل صورة للماضي وتبحث عن إجابة في النص الآخر تفصح عن خطاب أحادي في جوهرها، يصل العلاقة بين النص/ النصوص الأخرى التي تتخلل في سياقه بالعلاقة بين الدولة المركزية ورواياتها، الذين مهما

تعمدوا يظلون تحت لواء هذه المركزية أو النص الشعري لشاعر. أما العلاقة الثانية (ويمثلها حسن طلب وعبد المنعم ومضان) فهي تكشف لنا عن ذلك الجدل الدائم بين النص والنص الآخر، لتنتهي على قدرة النص الشعري على الصمود عبر تحولات الأطر المرجعية، انطلاقاً من التحديد الذي تحمله دلالة الحوار نفسه من حيث هي تعديل دائم لوجهات نظر الأطراف المتحاورة.

ومن هذا المنظور ترى شاطمة أن

مصطلح شعر السبعينيات يضم اتجاهين: الأول (سالم، سلام) يعيد استهلاك نصه الشعري مسقطاً الديوان الآتي على الديوان السابق، ويأخذنا عن إجابات معاكسة في النصوص الأخرى مما يمثل من وجهة نظرها يقيناً ما بفكرة الذات عن نفسها، فيصل بينها وبين اليقين الثوري لشعر الخمسينيات والمستينيات والاتجاه الثاني (طلب، ومضان) يشع نصه الشعري والنص الآخر مرفوع التسؤل

والحوار، مما يجعلنا أمام مشروع فريد يعيد إنتاج نصه الشعري بذلك الوعي الذي يتجدد دائماً، والذي ينعكس على ذاته فيتأمنها في ضوء ذلك الجدل بين الأنا والآخر.

وبذلك لا يمكننا القول إن «كل» شعر السبعينيات هو شعر القطيعة، والمتمرد، والمغايرة، والتأسيس لحركة شعرية جديدة فبعض الشعراء يعيد إنتاج العلاقات الجمالية والعلاقات الاجتماعية والسياسية لحركات شعرية سابقة.

هارم شحاتة



مجنون ليلى

بيت الأدب العربي والأدب الفارسي

محمد غنيمي هلال

مقدمة ٢

محمد عيسى هلال رائد دراسات الأدب المقارن

يربط اسم الدكتور محمد غنيمي هلال بأول كتابات جامعية صدرت باللغة العربية - في مصر والعالم العربي - حول الأدب المقارن ، عربيا وتقدنيا وإرساء قواعد الدراسة وأسس البحث ومخالاته . كما جعل منه رائدا للدراسات الأدبية المقارنة

ولقد ارتفع صوته بالدعوة إلى الاهتمام بالأدب المقارن في جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على دكتوراه الدولة من السوربون عام ١٩٥٢ حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن وهما : تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين . وثانيهما : عن الفلسفة المصرية هياتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي خلال القرنين الثامن عشر والعشرين . وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التي من شأنها أن تزدهر في عصور النهضة وبفترة الوعي القومي والإنساني^(١) ولقد أظهر في صورها المدافعة حينه بعض لأدب اللاتني على انفراد بالآداب اليوناني في القديم . وتجاوزت بدورها الأول في عصر النهضة الأوروبي - فصارت في نظرية جديدة (أطلق عليها كتاب عصر النهضة نظرية الشاكاة) واقتربت بالترجع الإنساني لذلك العصر . ثم أصبحت في العصر الحديث علما أصيلا تفرج كثير في جامعات العالم نتيجة حتمية لتواصل التزعة الإسلامية في هذا العصر

ولا شك أن حميا الاهتمام بكل ما هو قومي - في السنوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها في مصر والعالم العربي - كانت أحد حوافزها . ودعوة الدكتور عيسى هلال من أجل العناية بهذه الدراسات في جامعاتنا واعتداه ماخذ - السيد - خاصة وهو القائد من فرنسا حيث كانت الاهتمام تلقى الطلاب في مرحلة التجمع الناقوي الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . وهو يرجع هذه الفكرة من قيامه بالتعليم الناقوي بفرنسا لعام ١٩٧٥ والذي يمتد حقا إلى عروق التشكيل شيئا من علم الأدب المقارن . وهو علم يختص بالتعليم العالي - لها بعدد يكافئ الدراسة فيه . ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل طفل مثقف معج هذا العلم وعانيه

من هنا كانت جهود الدكتور محمد شحبي خلال الدالية بدءاً بكتابه الأول من الأدب المقارن - فالرومانتيكية - فالحياة المعاصرة - في المدربة والصنوية - فالتفكير الأدبي الحديث - فالقائض الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة - فصور الأدب للقرن في لوجه دراسات لأصعب القرن المعاصر - فالتراث الأدبية - وأخيراً كتاباه في اللغة التطبيق والمقارن - ولهاذا مناصرة في الأدب والنقد - لقد كانت هذه المؤلفات العلمية الأكاديمية جهداً واحداً متصلاً من أجل التصريف بالدراسات الأدبية المقارنة - والإسهام فيها - وتوضيح رسالتها الخطيرة الشان فيها بحسب الزعم القومي والوطني والانساني - وأيضاً تصب عتبه ما يمكن أن يرد به الأدب المقارن من قبله شخصياتاً القومية ونسبة لوصفي الأصالة في استمدادها وتوجيهها توجيهاً رافداً - ولقد كانت التحليل فيها على صيغ عديدة مشير - ويزور مقومات قومية في المعاصر - وتوضيح مدى اعتماد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي

إن جانب ثالث كله - ظل للأدب المقارن - في إطار شعوره وأبعد دوره - رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلبها بالروح الإنسانية المعاصرة في ماضيها وحاضرها - ومن هنا كانت جهودها الدالية - في مجال الدراسات المقارنة - حول موضوعات أدبية وأدبية المقارن والمقارن في الأدب المقارن في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية - وهيأتها في الأدب الفرنسي والإنجليزي ودون جوان في الآداب الأوروبية - وشهدت في الآداب الأوروبية والآداب المقارن في الأدب المقارن في الأدب المقارن ومقدمات الخوري في الأدب الإنساني واللغات الأوروبية - إلى آخر تلك القايض من الدراسة المقارنة التي أورد لها كتباً مستفيدة هي بمثابة البنيات الأولى التي يضعها أول باحث ولقد عرّف في مجال الدراسات المقارنة - محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من واعي النشاط الفعلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القديس في التاريخ - أو في مرآة شخصيات أسطورية وبعد أن يسبح عظيم عن نفسه - ويتفحص فيهم من روحه - ويقرهم بذلك إلى غوصنا بطور في الواقع يحيم ولكنه يحيا بهم)

وسارع الدكتور شحبي خلال إلى تحديد تعريف الأدب المقارن مؤكداً أن سميت بالأدب المقارن فيها إظهاره - إذ كان الأول أن يسعى الطريق للمقارن للأدب أو تاريخ الآداب المقارن - ولكل الشرح باسم الأدب المقارن وهي تسمية ناقصة في صلتها - ولكن إيجازها سهل تناولها فطبت على كل تسمية أخرى

كما يسارع إلى إخراج ما أجمعه فيه خطأ بعض من اعتكوا هذا المنهج من الدراسات - فليس من الأدب المقارن - في رأيها بعدد من مؤلفات بين كتاب من أدب مختلفة لم تضم بينهم صفات تاريخية حتى يبرز أحدهم في الآخر أو يتأثر به روحاً من التأثير - كالقائمة بين مؤلف وافي العلماء المعرف - ولا ما يساق من مؤلفات في داخل الأدب القومي الواحد - سواء أكانت هناك صفات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا - كالقائمة بين إلى قدم والمصري - أو بين ساطع وشوق في الأدب المقارن - أو بين وسين وفولتير في الأدب الفرنسي - لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها وقوميتها التاريخية لحياتها لا تنتمي نطاق الأدب الواحد - في حين أن ميدان الأدب المقارن دور يربط أدبيات مختلفة أو أكثر

وبالمقابل يؤكد الدكتور شحبي خلال - من خلال كتاباته - أن الأدب المقارن لا يسعى بدراسة ما هو قومي في الإنتاج الأدبي فحسب بل يسعى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية - وبالعوالم المعاصرة التي هي من وسائل العرض الفنية - وللمدارس الفكرية - والأساس الأدبية والقصايا الإنسانية في الفن

ولقد انضاه المسح للمقارن في دراسته موضوع ليل واشتد في الأدب المقارن والفارسي - على سبيل المثال - أن يتبع شانه في النقد العربية - ويوان الخس⁽¹⁾ الأول الذي تفرج تحت أشرار الفنون ومدى ما لقيته أجياله من حظ لدى شعراء العربية⁽²⁾ - ثم تعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب المقارن إلى الأدب المقارن - وتوضيح أثره في الكتاب الذي أعده في هذا الأدب - وعرض الخصائص التي تفرق بين الموضوع تبعاً للعوامل الخاصة التي صيغها - ويمكن رد مختلف المسائل التي يطأها الباحث في هذا الموضوع إلى أمرين - أحبار اشترى واشترى - وكيف أصبحت في الأدب المقارن مجالاً للشعراء والمفكرين - بعد أن كانت في الأدب المقارن منذ خلاف بين الروفة والمؤرخين - ثم أحس الأدبي الذي المرحلت تحت أشرار الفنون - هي الأدب المقارن كان ذلك أحسن القول المصري الذي المرحلت تحت عاطفة الحب المصري - على حين كان ذلك أحسن في الأدب المقارن هو الحب المصري - وإنه فليس للباحث في الدراسات المقارنة أن يلف عند عرض أحبار الفنون ونقدتها لتؤكد وجودها تاريخياً أو تشكيكاً فيه - فمع ما هذا النقد من قيمة تاريخية لا يمكن إغفالها - لا يصح أن يكون غاية في ذاته - وسواء وجد اشترى تاريخياً أو لم يوجد - فإن ذلك لا يفسد من قيمة الأبحاث والأشعار المسودة إليه - خاصة أب قد ألوت في آداب شرقية أخرى من بينها الأدب المصري - موضوع دراسته

وحين انتقلت بحبار الفنون إلى الأدب المقارن - أصبح قيس مثال لشعب الصوف في قصص أدياء الفرس - والفارست معياره بالمعنى الذي هو أعلى درجه يصل إليها الصوف - باعتبار أن جنون المتصوفة هو جنون الغلاة أصبح ظاهري في الحب الحقيقي أو عشق الخيال الحقيقي الذي هو صفة أوليه لله تعالى - مما جعل المدارس لموضوع اشترى في الأدب المقارن يفت عن خصائص يفرق بها في ذلك الأدب - وعندما يعرب الدكتور شحبي خلال من دراسة موضوع كليلبارا من خلال مسجده في الدراسة الأدبية المقارنة - عهداً واعياً عام

الوعي بالمشخصية التاريخية حين تدخل نطاق النقاش الأدبي - تصبح قالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية - وتكتسب طابعاً أسطورياً - فتصبح بالتعبير عن هضبات مختلفة - وتكون منفذاً لتيارات هائلة فنية وفكرية^{١١} - فليس عابثاً أن شخصية كليوباترا قد لقيت حظاً فريداً في الأدب - أهمها الكتاب والشعراء منذ أقدم العصور وخطوا معها مادة خصبة لا تكلهم وحياتهم - فقد عاشت في فترة تاريخية خطيرة وكان صراعها مع أكتافيوس - معاصرة مع أنطونيوس - نموذجاً لصراع حاسم - فكانا الفريسيين أو انصر لساد العالم فهو في الواقع صراع بين الشرق والغرب - وتلعب كليوباترا دوراً كبيراً في هذا الصراع عيناها الذي أوقع في حبها القائد الروماني - لكن هذا حسب محض في شخصية كليوباترا عن نتائج وطنية وعامية خطيرة كما هي الشخصية - معانيها العاطفية وأبعادها التاريخية - لدخول في مجال الأدب - فأصبحت كليوباترا رهزاً للفترة وسحر الإغراء والفتنة والإغراق في الملذات والكبرياء وحسب السهرة والاعتقاد بانفس وبراهمه خيلة

ويشير الدكتور غيبي خلال إلى أن أول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا - ألفها الشاعر جوفل (١٥٣٣ - ١٥٧٣) ، وعنوانها : كليوباترا الأسيرة - سيده ألف الإنجليزي صمويل دانييل مسرحية كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا عند ذلك في مجال الأدب بعد أن تناول شكسبير في مسرحية : أنطونيوس وكليوباترا - وهي أشهر من تناولوها بعد ذلك في الأدب الإنجليزي جون دويد في مسرحية كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود - ثم برناردشو في ملهات قيصر وكليوباترا - والذي تناول حبها في صغرها يوليوس قيصر - وهو الحب الذي انتعرت به على الحب - بمناصرة يوليوس قيصر لها - فاستوت ملكة على عرش مصر

ولا يموت الدكتور غيبي خلال إلى يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التي تناولت موضوع كليوباترا - ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التي كتبها لا شابل (١٦٨٠) ثم مسرحية كليوباترا التي ألفها مار موديل (١٧٥٠) - ومسرحية لالته كتبها ألكسندر مرميه تمت على مسرح الأديون عام (١٨٢٤) - ثم مسرحية كليوباترا للسيدة جيزر دان - وهو يلاحظ أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية في تلك الأدب كانوا يرون في كليوباترا صورة العنيفة الشريرة - في ملها إلى ملكة العنشي وعتاة - والانتصار بالندجها لا بالهدم - وسوكت سبيل المنكر والخيال - وأهم كانوا ياجدون فيها مصر القديمة والشرق معا - حتى جاء شوق - شاعر العصر الحديث - فأورد أن يرد عليم بالمناقع عن كليوباترا في مسرحية (مصر كليوباترا) - لا بوصفها ملكة بل بوصفها مصرية شرقية - تحسن لوطها - وتؤثره على حبها - وعيا وتغرت لبد مصر - وتأتي أن تسام الدل - وهو موقف يسميه غيبي خلال بتوقف التأثير العكسي^{١٢} - الذي يجادل من خلاله الأدب أن يقاوم أو ديب امر في ادب امه المعري^{١٣}

ولم تكن الدعوة التي أطلقها الدكتور محمد غيبي خلال في سنبل التمهيد (١٩٥٣) في الطبعة الأولى من كتابه الوالد والأدب المعاصر (بعيدة عن دعوته إلى بناء النقد على أساس عظمي موضوعي لا ينفص على ذاتية الناقد ويتحكم في أبعاده - ولكنه يدعم هذه الداية وهذه لأبعاده في الأدب - حتى يتم القضاء على الأدباء في هذين العالين -^{١٤} مجال إنتاج الأدب ونفده - وحتى يسبح لنقدنا ندعاء المؤمنين بالأدب ورسائله - وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الخاصة لوطنا وللإنسانه - ما يتطلب أن نيا بصكوكنا وأخينا في العصر الحديث غير متخلص عنه ولا والي - فكان أن الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في أبعاد الكبيرة ومظنها - من وراء التصوير الصادق لواقعها - فما يشع عنه من إمكانات أو يوحى بها - فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء - ومن هنا أصبحت عايته الأولى في النقد وقى الدراسات للمقارنة هي دعم الوعي النقدي بإقامته على أساس نظري وعمل مما هي إمكان به لا على عن احتجاب النظر في النقد بعد أن أصبح يخلو من علوم الدراسات الأدبية - كما هو شأنه اليوم بين اصحاب الأدب الكري العاليه فلا بد أن يمارس هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية - إلى جانب الإسهامه نظرياته ومداهه وتاريخها - من التفوق والندرة والنازلة^{١٥} - والوقوف على رصيد راسب من التجارب الأدبية في مختلف الأدب - شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الخلف النظرى والعلمي معا - ولذا قد الأصل - بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة - أن يخرج بين الآراء والنظريات في قارنته للنقد - أو يفسر بعضها عن بعض في وجهته الخاصة - أو يتجاوزها جميعا ليخلق جليدا - ولكنه أن يتكر شيا ذا قيمة - ولئى تم له ملكة النقد - ثم يحط بواطن الإنسانية في هذا العلم - فليس من جليل جدة مختلفة في تاريخ الفكر الإنساني - ولا تتكرر دون الرجوع إلى التراث المعالى والقومى في شئ موارده - التقدم منه واحداث - ولذا قد بعد ذلك حريته لمدمته بالاطلاع والوعي الناضج كى يبين أبعاده في الوحدة وتنقله إلى لاجسودها ولا تحكم^{١٦}

وأصبحت هذه المفولة التي نادى بها الدكتور غيبي خلال - وهي أنه (لاجديد جدة مطلقه دور رجوع إلى التقدم في شئ مع نقل له وقوف على حقيقته) - أصبحت شعاراً يتردد على السد تلاميذه واطلاهم - وهم يتابعون تقييمه الأصبل لنوات البناء المعرفي التقدم في ذاته وعلى أساس مصادره النقدية - ثم على أساس منزلته من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومداهه وأبعاده النفسية والفنية - وعلوكون من خلال هذه إنتاجه - جهودته النظرية والتطبيقية - أن نظرياته النقد وفراعهه العامة لا تخلق انفسا - ولكنها تبيع مداهه وعبرونه حريه وصحة واستقامة لا تيسر بدوها - ولقد كان أن يضيف إليها أن يتجاوزها إذا أبدع فريدا - وأبعاده إلى التراث القومى أو المعالى - والناقد المعري كالأديب المعري - قد يضيف جليدا بما يندع إليه من دعوة بوجهه في الأدب وجهه جديدة ويشرح الحاجه مله إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا - بعد فيه كما اطلع عليه من التراث الأدبي وراث النقد معا - فالأديب والناقد كلاهما صادر عن

صغرت ، وكلاهما في منطقة تيف تلك التي شهدت فيها فرجيل في الكوميديا الإلهية لدانتى حين قال له : لقد وصلت إلى مكان لا يستطيع
بتصافى أن يبين مطلقه ، ولقد مرتت بذلك إلى حدود على قواعد هين والمصنوعين الآن . يس لك من هاج سوى حسنتك الفنية وما ترحى
به إليك من حصة ، لأتلك تجاوزت حدود الطرق الوعرة ، طرق الصحة والعلم .

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمي خلال من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة . وموقفه من التراث العربي
النقدى والبلاغي . لديه وحيد ، من خلال تلاقه مع تيارات النقد العلمية النقدية وجمعية أو المرافقة بها . تتكامل هذه المواقف لتشكل
جميعاً ملامح هذه الشخصية الرائدة - على مستوى البحث العلمي الأكاديمي - في مجال الدراسات الأدبية المقارنة . في عصر والعالم
العربي . ولأنك أن كثيراً مما كان يتحتمس له الدكتور غنيمي خلال ويدهر له في مرة عالية . قد أصبح عن سنوات اليوم . ولأنك أن ميدان
الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح غنيا بالعديد من الاتجاهات والممارس التي تختلف في الرؤية والمنظور اختلاطات أساسية مع فكر الدكتور
غنيمي خلال الذي كان في حبه صبراً عن القوم العربية في فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة المفهوم التاريخي . وفكرة التأثير والتأثر .
كما هو الحال الآن في فكر للدراسة الأمريكية لكن الذي دعا إليه الدكتور غنيمي خلال لأول مرة منذ ثلاثين عاماً على وجه التحديد . وموقف
إسهامه وإضافته له منذ خمسة عشر عاماً ، عندما ينظر إليه في ضوء ظروفه ورواياته وإظهار عصره - على مستوى الجامعات المصرية وإحياء
الأدبية والثقافية في المجتمع - بعد إنجاز كبير غير مسبق . ونحن نأمل أن يكون هذا النشر هذه الدراسة للدكتور غنيمي خلال عن محور ليل
في الأدب العربي القديم والأدب الفارسي والأدب العربي الحديث . كنموذج للفكر وأسلوب تناوله للدراسة الأدبية المقارنة . وهي دراسة لم
يسبق نشرها في مجلة أو كتاب . ولقد كانت برنامجاً خاصاً به صاحبه وأخرج من إطاعة التوليف التالي . لذلك سيطرت عليه صورة البرنامج
الخاص الإلهي وليس البحث المتباد . ولأنك في أن نشرها ضمن هذا العدد الخاص من الأدب المقارن هو خير نية تقدم لهذا الزائد
الكبير

فاروق شوشه

الدكتور محمد غنيمي خلال

حياته ومؤلفاته ومواقفه

(أ) ولد في قرية سلامت مركز لإبراهيمية بالشرقية في السابع عشر من
مارس سنة ١٩١٦

تلم في الأزهر الشريف وبعد حصوله على الشهادة الثانوية فيه .
التحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) وتخرج منها سنة
١٩٤١

عمل بالتدريس لمدة سنتين ، ثم أوفدته الدولة إلى فرنسا عضواً في أول
بعثة علمية لدراسة لأدب المقارن سنة ١٩٤٣ ، واستمرت بعثته
حوالي سبع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة في
الأدب المقارن من جامعة السوربون في فبراير سنة ١٩٥٢ وعمل في كلية
دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعثة . أستاذاً للأدب المقارن
ونقد الأدب في الجامعة السوربونية وجامعة الأزهر بالإضافة إلى
معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، توفي في السابع والعشرين من يوليو
سنة ١٩٩٨

(ب) ١ -

L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI
Siècle de L. Heger Paris ١9٥2

٢ -

Le Thème D'Hypocrite dans La Littérature Française et Anglaise
du XVIII Siècle et au XX Siècle, Paris 1952

٣ - الأدب المقارن

٤ - الرومانسية

٥ - التيقية العاطفية بين العبرية والعبرية

٦ - النقد الأدبي الحديث

٧ - النماذج الأساسية في الدراسات الأدبية المقارنة

٨ - في نقد مسرحي

٩ - دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر

١٠ - مواقف الأدبية

١١ - في النقد التطبيقي والمقارن

١٢ - قضايا معاصرة في الأدب والنقد .

١٣ -

Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe
Unie dans Yearbook of Comparative and General Literature
University of North Carolina Studies in Comparative Literature
Number 25, 1959

(ج) ١ - ليل والمجون (الحب الصوفي) لعبد الرحمن الخاني - عن
الفارسية .

٢ - مالأدب ؟ (جاء بول مارتو) - عن الفرنسية

٣ - فونتر (لاسيوب) - عن الفرنسية

٤ - بلياس وميلبراند (سانونك) - عن الفرنسية (مترجمة)

٥ - مختارات من الشعر القديم - عن الفارسية

٦ - حراسي الآخرين - عن الفرنسية (مترجمة)

٧ - عدو البشر (موليير) عن الفرنسية - (مترجمة)

٨ - فشل استراتيجية القبيلة البرية (بيكيتيه) - عن الفرنسية

هوامش

- (١) الأدب لقنار، مقدمة الطبعة الثالثة
(٢) الأدب لقنار، الطبعة الخامسة (دور الثالثة) ص ١٠
(٣) يصعد بالجنس الأدبي ما يقابل عليه الفرنسيون genres littéraires
والإنجليز literary genres
(٤) الحياة العاطفية بين العنصرية والصوفية (مقدمة الطبعة الأولى)
(٥) العنصرية الإنسانية في الدراسات الأدبية لقنار (دار عبدة مصر للطبع والنشر) ص ٨٤
(٦) Cleopâtre Captive
(٧) Influence à Rebours
(٨) الأدب لقنار، (الطبعة الخامسة) ص ١٦
(٩) القند الأدبي، الحبث (مقدمة الطبعة الثالثة) ص ١٠
(١٠) القند الأدبي، الحبث (الطبعة الثالثة) ص ٦
(١١) ترجع السابق ص ٧

محتوى ليل بين الأدب العربي والأدب الفارسي محمد شبيب هلال

تقديم

في رحاب الصحراء العربية . ولدت عاصمها ، وفي ظلال كدسها ، ومنعطفات أوديتها ، ما وترعرع حب الفروسية الأصيل . بكل ما تعرف له من خصائص ميزته عن غيره من أنواع الحب في الأدب العالمية . ولقد كانت البيئة العربية بهذا حب الفروسية منذ الجاهلية ، إذ البادية - بما حوت من المناظر الريفية دعت الشاعر العربي إلى التحدث عن الحب الذي يشر على هذه الحياة المرح والمرور ، وهو حب أهل البادية الذي تلاءم عليهم فراع قلوبهم ، وفراع أحباة من حورهم ، ويبحث فيهم من نيل الشعور بما به يتجوز ذكرى هذه العاطفة في النفس ، كما يكون آلاؤها في أطلال ديار الحب .

وحياة البادية - كما كانت تدفع إياه من شطف وجهه - وما كانت تستنعه من تعاون قبلي - ساعدت على تكوين أخلاق وقائيد تمكنت من روح العربي ، وصرت في نفسه ، وهي أخلاق الفروسية وتقاليدها : من البطولة في الحرب ، وحماة الحار ، والوفاء بالوعد ، والشاعر العربي - منذ جاهليته - فارس من قوم فرسان والفرس - كصهنا به في الأدب العربي - يكتمل فيه جانب الأيس والشدة في مواطن الفول - بجانب الرقة والنباهة عضوها سلطان العاطفة . ولذا كان الشاعر العربي لا يكتفي في شعره أمام أنظار الأحوال - ويتعاضد أن عربائه هذا البكاء خوفه من أن تصبح مكانته في قومه ، ولكنه يكتفي في سر وسهولة إرضاء لعاطفته ، كما هو مألوف في الأدب الجاهلي ، وهو يظهر أمام حبيبه بمظهر احضاج الدليل سلطان حبه ، وإن كان الفرار القوي الذي يحميها ، ويحاطر في صيها ، كما يقول امرؤ القيس

فلاطم مهلا : بعض هذا التبدل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأنجل
أغسرتك مني أن حبك قسائل وأناك مهما تأمرى القلب يقص

لدى من كانوا يشدون هذه العواطف للاسترواح ولتبع كاسرى القيس

على أن عامل البيئة الطبيعية والقبيلة لم يلبث أن تعاون مع عوامل أخرى كثيرة ، لخلق نوع جديد من الحب في حياة العربي ، يتجاوز كثيرا حب الفروسية الذي أشرنا إلى خصائصه ، وإن كان يعق معه في صدى العاطفة ، ألا وهو الحب العنصري ، وفيه يترج صدى العاطفة مع صدى بغيضة

ثم هو يجب أن يظهر أمام حبيته فارسا قويا بجميها ، ويحاطر في صيها ، كما يقول امرؤ القيس أيضا :

إذا أعدتها هزة الروع أمسكت
بمكب مقدم على الفول أروعا

وهذا أثر من آثار البيئة وما فرضته من سبل «عيش» ضد ساعدت على إيجاد العواطف الصادقة في علاقة المرأة بالرجل ، حتى

وبعد ظهور الإسلام نشأ نوع جديد من الحب ، انصهت انصاته في عهد الأمويين ، ألا وهو الحب العذري ، إذ تغير الوضع السياسي للجزيرة العربية في ذلك العهد ، فانطلقت عاصمة الدولة الجديدة إلى دمشق ، وقرى النشاط الحزبي في العراق ، وبعد الحجاز عن المشاركة ذات الأثر في شؤون الدولة ، وبخاصة بعد فشل ابن الزبير . وحيداً نصرف الحجاز عن الخوص في مسائل السياسة ، وأثر علماء البحث في مسائل الدين واستنباط الأحكام ، واتجه شعراؤه النجاشيين مختلفين ، الأول : إعراف في الله وفي حياة مرحلة عنية بما أمده عليهم الإسلام من مدام الفتح . وشعر من يمثل هؤلاء ، عمر بن أبي ربيعة وأضرابه ، وأكثرهم من سكان المدن ، والاتجاه الثاني كان إلى التعبير عن الغزل العف ، ويطلب على سكان بادية الحجاز ، تفكر التقليد العربية منهم ، وقوة سلطان المحافظة الحلقية فيهم ، والمحافظة تغلب دوماً على سكان القرى والبادي ، ويضعف سلطانها في المدن ، وهذه ظاهرة عامة في عصور المدينة

حديثة

لذلك مما الغزل العذري في أول نشأته في بادية الحجاز ونجد ، وكان بمثابة رد فعل للغزل اللأخي في المدن ، فوغل شعراء البادية بتصور عاطفتهم في ثوب جديد صمغ يرضى عنه الخلق ، ويوفى به مطالب الجسم والروح معاً .

وفي هذه البيئة الطبيعية والسياسية والفكرية عاش قيس بن الملقح أو مجنون بني عامر وهو يمثل أروع تمثيل وأكمله لهذا النوع من الحب العذري الذي كان ثمرة طبيعة للبيئة والمعتقدات الوشعر قيس - كعشر أضرابه من الغربيين العذريين - يتجلى فيه درة جديدة للحب متأثر بأبلغ تأثر بالبيئة الإسلامية مهزلة العقوليين جسماً . ومنهم قيس - لا يعتقدون أن الحب مصيبة - مادام قد صادفوا ، ولذلك يشهدون لله في شعرهم على حبيب ، ويعملون الصمير شديداً للإيقاع على عاطفتهم ، إذ همس يبالغون في سؤو ، ويرجون اللقاء مع محبوبتهم أمام الله ، لأنهم سيجدون في عذله ملاذاً لهم من ظلم الناس ، ويرون أنهم في صراعهم الدائبي في ميدان الحب ، في جهاد نفسي لا يقل خطراً وثوباً عند الله عن الجهاد في الحرب ، ويعتقدون أنهم ضحايا قدر لا سبيل إلى الإفلات منه ، وأنهم يمثلونه رجاء للثوبة ، ثم إن الحب في إدراكهم له صفة الخلود ، فهو باق بعد الموت ، وإلى يوم الحشر ، ويصاحب المحبين في الدار الآخرة ، ولذا يمتنون الحشر لأنه السبيل للقاء من أحبوا . وكثيراً ما يصلون محل الحبيبة ، ويرضون صب بالقليل أو بما دون القليل ، وقد عتوا في حبيب ، وساموا عن الولوع بالملذات الحسدية ، وفي هذا كله يتجلى الإدراك الجند حب ذي طابع ديني واضح ، كان وليد عصرهم ووليد عقيدتهم .

لهذا يرى أن وجود مثل قيس بن الملقح أو مجنون بلقي ليس يدا في هذه البيئة ، ولا نجد فيها قال للشككون من الرواة دليلاً يقطع بعدم وجوده ، وإن كانت بعض أخباره يظهر فيها المحلل والاعتزاز ، أو لبانة والإسراف ، وقد كانت موضع الرية من المؤرخين منذ القديم . وفي كانت المبالغة في الأخبار دليلاً على عدم

هد إلى أننا من وجهة النظر التاريخية المحض نجد كثيراً من هم شأن من الرواة قد رذوه وصححوا وجوده ، ومن هؤلاء الرواة : زهير بن بكار ، ومصعب بن عبد الله الزبيدي ، واسحق بن إبراهيم الموصلي ، وأبو عمرو بن بشار ، والمثنوي بن عبيد . وكلهم ممن انتهت حياتهم حوالي منتصف القرن الثالث للهجرة . وقد نسبوا هم جميع شعره إلى أبي بكر الرازي ، وكان من الرواة في أواخر القرن الثاني للهجرة

ويؤرخهم من الروايات المختلفة ، ومن تتبع تاريخ رجال السند في هذه الروايات ، أن هؤلاء عاش في عصر الدولة الأموية ، وأنه قد مات حول عام ٧٠ من الهجرة .

مجنون بلقي في الأدب العربي القديم

وكانت أخبار قيس بن الملقح أو مجنون بني عامر غير مرتبة ولا منظمة في كتب الأدب القديمة ، إذ كانوا يتناولون شخصيته تاريخياً ، ويذكرون الروايات المختلفة عن حياته وفي تفاصيلها . وسنحاول أن نوجد نوعاً من النظام في عرض أعضائه للمنه ، لنرى بها ملامح شخصيته العامة كما تتراءى من ورده هذه الروايات العربية المختلفة

لهو قيس بن الملقح من بني عامر بن صعصعة ، وليل التي أنحيا هي ليل بنت مهدي بن سعد بن كعب بن ربيعة ، تشكلاهما في بيت ذي ثراء وفير وخير كثير .

ومنذ أول عهد قيس بالحب في مستقبل شبابه ، عرف فيه الفتي الغيور الفارس ، المعتد بذات نفسه ، يتشدق صادقاً خالصاً له ، ويريد ممن يحبها أن تبادله إخلاصاً بإخلاص

في رواية صاحب الأغاني : نرى المصون وقد أقبل ذات يوم على ناقة له كريمة ، وعليه حلتان من حلال الملك ، فمر امرأة من هومة يقال لها كريمة ، وعندها جماعة تسوة يتحلقن حين ليل ، فأصعب جهاله وكأله ، فدمونه إلى التزلزل والحديث ، فزول وجعل يحدثن

وبك فاجع به أياء وأهه
فتأشداك الله والرحم أن تزوجها
فوالله ما هي أشرف منه ، ولا لك مثل مال أبيه !
وقد حكمتك في المهر ، وإن شئت أن يطلع نفسه إليك من ماله
نص .
(يجب ولد ليل حل هذه الأصوات) .

فما بالله ، وبالطلاق من أمها لأزوجه ياها أبد .. أ أفصح
نفسى وعشيقى ، وأنى مالم يأتيه أحد من عرب ، وأسم ابنتي
بسم قصيدة ١٩
ينصرون عنه ليخبروا فيسا بتيجة مساهم ، وكان على انتظار
هم . وحس بجزوته يتألم ، ثم يشد يدعو على والد ليل

ألا أيها الشيخ الذى علينا يرفى
شقيت ولأنفركت من عيشك الحظفا
شقيت كما أشقىنى وتركتى
أهم من الهلاك لأنظم العضا
كان فزادى في محالب طائر
إذا ذكرت ليل يشد به قبضا
كان فجاج الأرض حلقة خاتم
على ، لما فزاد طولا ولاعرضا

ولكن قيساً في هذه المرحلة من حياته لم يأس اليأس كله ، فقد
بقي لديه باب الأمل مفتوحاً مادامت ليل لم تزوج . وقد توسط له
لدى أبيها أمير الصدقات لمرؤن بن الحنظل وأمه عمر بن عبد الرحمن
بن عوف ، وقد فشلت وساطته ووساطة أمير الصدقات من بعده ،
بوظل بن ماسق .

وأخطر حدث في حياة قيس العاصمية هو زواج بلي من غيره ،
فقد فتح عليه هذا الزوج باباً لليأس لا قبل له به ، وهذه أعز ما به
فقدراً لأمل له في تلاميذه ، عهد الزوج هو نقطة التحول في حياة
قيس نحو مصيره الأخير ، ومن أشعاره نرى أنه عثر عن صدق
الأحداث بنسبة الدقيقة التي تعرض لثله في حالته ، وفيها يرى
جوانب نفسية حية متكاملة هي أثر طبيعي للحزن المطلق ، وأثر من
أن شعوره انشوب ولا شعوره المكوت في وقت مع

٣

وعنى قيس قصة حياته في ظل اليأس ، بحب العزلة ، ويعبر من
الس ، ويستغرق في تفكيره ، ويظل وفيا لمعطفه التي لا يبيها
الدمر ، وإنما يليه بها ، ولكنه يأس الصغرى زمان ، الذي حاول
أن يستل عاطفته في فنه ، ويتسامى بها إلى مشاعر وأحاسيس بيبة ،
ويصورها في مناظر الجمال في طبيعة وفي الصحراء . فقد وقع من
يأسه وحرمه في شبه حصار نفسي بشرف به في كل حين على

ولم يجد له فخر لمن ناقه ... فيه هو كذلك إذ طلع عليهم فنى
عليه يردة من برد الأعراب يقال له مازل ... فيها رأيته أليس عليه
وتركن الختون ، فغضب وخرج من عنده وهو يقول :

أأصلو من جوا كرمه نلقى
ووصل مفروش لوصل منزل
إذا جاء قطع الخلى ولم أكن
إذا جئت أرضى صوت تلك الحلال
ولم تكن عى بردى ولجل
وقوى وولى من كرم الخلال
من مالتضلا بالسهم فضله
وإن نوى رشده عنده فهو فاضل
وإن من إعرافها مشام
قبل العزا ، ونهض لا شك لائل

فما أصبح ليس حلة وزكب ناقه له أخرى ، ومعنى متعشاً لمن فالى
ليل ، وقد علق حبه بعنقه وهو يتنه ، وهنا واثه الحب الذى كان
يتطلع إليه ، حب قوى جارف كما يصده عو

تهارى تهاز الناس حتى إذا بدا
لى الليل هزلى إليك المصاح
ألقى تهارى بالحدث وىالى
وعمنى والليل بالهم جامع
لقد ثبتت في القلب منك عبه

كما ثبتت في الراحين الأصابع
أنطمع من ليل بوصول وإما
تضرب أعناق الرجال المطامع

وعدا هو طامع الحب الذى كرس له جهده ، لا يبدل به سواه ،
وغلب قيس شعوره الذى لم يشرعاً عن حبه وهيامه بلى . ومن
العدايات الجاهلية التي لم يكن قد قضى عليها الإسلام ، يحرم على من
يشب بقناة الزواج بها ، لأن الشيب مظنة صبة بها قبل الزواج ،
ومبعت وية في أن الزواج م يتم بينها إلا سراً سمار . وقد شب قيس
ليل في ليلة الغيل ، وهو سم وادى بسعادة وكانت ليل تجد عنه
لذلك أعظم مودة .

وتشيب قيس بلى في العيل كان سبب ماحل به من كارة ، إذ
تقدم لخطبة من أبيها ، فرضس أبوها ، تمسكا باتفايد العرية كما
يتجلى في هذه الصورة البدوية التي نعرضها الآن

واجتمع أبو احمون وأمه ورجال عشيرته حول والد ليل ، وقالوا
له

بشدناك الله والرحم ، إن هب الرجل لائل .
وقبل ذلك هو في أفتح من الهلاك بالسحاب عنه .

تسكباد بلاد الله يدم مالك

كما رحلت يوما على تقصو
وسم حس

- وقد رأيت ظميرة ، واحسب انقلبه منذ كذا به ليل - وإذا ذهب
يعارضه ، فنفته حتى حضا عي ، فوجدت الدب قد صرعه
واكل بعضه - فربيه سهم قد انحطت مقبله - وبقوت بطنه -
فخرجت ما أكل منه ، ثم جمعه إلى يديه شلوه ودعه
وأحرقت الدب

- وكيف كان شعورك حين ذلك ؟

أني الله ان نبي حتى بشاشة
فصرا على ماسفه الله في صبرا
رايت عزالا يرتقى وسط روضة
فست ارى ليل تراءت له ظهرا
فياظي كل رغب هبا ولا تحف
فالك في جاز ولا تهرب الدهر
وعندى لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا اعملته أحسن الدهر
فما راعى إلا ودلب قد انتحى
فاعتق في احداث السب والظفر
ففرقتهم سهمي في كرم غمزتها
فخالطهم سهمي مهجد الذب والجر
فأذهب غيظي فقله وسق جوى
بعضي - إن الحر قد يدرك اللورا

والتأمل في قصة الدب والظي السابقة يستشف بية صدق عمي
على بحرة فيس هذه ، فقد نقل قس مسانه هو وصوها في هذا
لشهد الصحروي صرع بين دلب عاد وصي جميل مع
نصه هو بلطي ، وسبقه من دلب وقد وضع هذه التجربة في
إطار من ذات نفسه ، كما ينصح من مطلع القصيدة وأحرف . وهنا
يلمح مأوواء هذه التجربة من دلالة نفسية عميقة - فليس الظي
سوى بل التي يحاطها فيس في هذا الشعر مخاطبة الفارس حينه يريد
أن يرمي بجورده ويحمي من كل عدو - وليس الدلب سوى (وؤد)
عريمه لدى الحصف منه ليلاه ، وهو سهم من ورد لاشعورا يقتل
الدب وإحزنه وشده وتره منه - ويحرم أشلاء الظي ولدهب ، لأن
وردها مطلق لاشعورية تصل أوفق اتصال بعاطفته وشده فيها ،
وهذا مثال من أروع الأمثلة في الأدب العربي على تمثيل التجربة -
والسامي بها فيها ، والتمتيس بها رضاء لاشعور

وقد ظهر في عرصتنا لقيس من شعر - في حلود مايسح له
الوقت - كيف تسامي فيس بعاطفته ، وكيف أصبحت على عنده
عوق القيم ، وص كل مافي الحياة يذكره بها ، ولكن هذا التسامي

المحلاك - ولكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار في غنه - فهو يقول
آماله الحبيبة الحبيبة في لاشعوره - كي يقول فريده - إلى ثاب في
حالده ، وكان يجد في ذلك روحا تد على صدق هذه الشخصية في
تجربتها على بطون إليها في ضوء التحليل اللاشعوري لحدث من ناحية
تمثيل الفنان لتجربته على وقع في شرك الناس ، فحول وعنايه
المفرومة وآماله بتدبلة إلى صور خلود وبلدح ، ويعد في ذلك راحة
له وتطهيرا وهذه النظرية للنسبة لحدثه إلى الأسيل الآن إلى
تفصيلها - قد اهتدى فيس إلى شيء منها بصدق عاطفته وعميق
تجربته حين قال

فاب تمنعوا ليلى ونعموا ديارها
على ، فمن نعموا على الكواها
فأشرق لأبصار إلا حسانه
ولا أشهد الأشعار إلا تماويا

وسبق هذا بعض مناعر تكشف عن جواب نفسه الصادرة في هذه
الفترة البائدة من حياته - على حسب أخباره وأشعاره

يجمع نبحاه ساء تقول له لحدلش

- أي شيء رأيته أحب إليك ؟ (حس)
- ليلى (يقول الشجرى)
- دح ليلى فقد عرفها ماها عنك . (يجيب فيس)
- والله ما أعجى شيء هذا - فذكرت ليلى لا مقفد من سبي
وأذهب ذكرها بشده عسى ، عبر ب ريبه ص ٣٥٥
وذكرت ليلى - فجعل يردد في عني حسا

(يقول محمد بن)
وهذا هو البري فكلك انطبه من إيسره ١٠٠٠ ع ١٠٠٠
(حزى)

صف ما حدثك - حين حل غيظه من شركها - تتأمل
بحسب
وشد قس

يا شه ليلى لا تراعى - فإني
لك الصوم من وحش لصديق
ويشب ليلى أنصرى الخطو - إني
بقرتك إلى ساعصى خلبق
ويشب ليلى لو تلبشت ساعة
لعل فؤادى من جنواه يفتيق
ويشب ليلى لن ترواى بروضة
عليك معاصب دائم ويروق
نصر وقد أطلقها من عفاها
فانت ليلى - لو علمت - طيق
فعميلك عباها وجيلك جيدها
ولكن عظم الساق ملك دقيق

بمع أقصى ما يتصور من محب عذرى في المريق تحرير شخصيتها إلى ماستق هو ان الحب اصبح عند قيس عذبة في ذاته ، تجد قيس في التماثل فيه هذه مروعة تجمده انباهكي يستسلم لمرء إلى الاحقاد في حوة عسفة ليس وراءها عذبة سوى العدم . فكان حنقر صوف الحب التي لا تحيا إلا على امل وصال حسنى منها يكن : صاحب عذبة منصرف لندب احب . وقد كتب خلفه حنقره فيه بالعبادة . والى في ذلك مقصده . وهذا هو الامر على مدى اربعة اوسه إليه ، ويعبر قيس عن ذلك في شعره حين يقول

اصلى في العرى تا مساذكسرتا

نسر صبيت الضحى ام عانيا
أراق إذا صبيت يمتت نحوها
وحى . والله قال المصلى وزانا
وماني إسرائيل . وسكنى حب
كعود اشعث عبا الطيب المداويا
فلم ار متبينا حبل صاص
اشد على دهم الأعادى تصافا
خمسير لاسرحم النساء والاعرى
خمسير إلا يبرجوان التلافيا
وإني لأستحيث ل نعره المي

وصلك ذو ن نعره في نبي يا

صاتم وابنه وحطه بالعبادة . محب دت حب

صنعت . بذلك قساها عذرى حر . عذبة من الخصائص التي تربت شخصه ليس بر السوح عذرى من الشخصيات الصوفية . وجعلته محبا للصوفيين يصرون به لئل في محالهم . ويشيدون به في أحاديثهم . ولأنك أن الصوفية ادخلوا كثيرا من صفات الصوفيين على اختيارهم . من ذلك ما يدكرونه في أساره من كرامة الإغماء . والإغماء عند الصوفية نوع من العبادة . لأنه استعراق من الصوفى في شعوره ليقنس بعظمة الله . ثم إن رفة العاطفة وهدف اشعر من صفات الصوفيين دائما . ومن ذلك أيضا أنهم أسمدوا إلى المحبون اعتزال الخلق عزالا تاما على نحو ما يعمون ويريدون . ثم هم يدكرون أنه ألف الوحوش وألفته . وأنه حرم على نفسه أكل اللحوم واقتبح من الطعام بما تبت البرية . واختيرا كان الصوفية هم الذين أسندوا إلى قيس صفة المحبون والمحبون صفة مدح عند الصوفية . وكثير ما تمجدوا من أجل ذلك عن عقلاء المخابيين . ويروون عن الأصمعي أنه روى أشعارا لمخابيين كثيرين ، فاستزاده من يسع منه فقال له : «حسبك» . فوابه إن في واحد من هؤلاء من يورى محلاتكم اليوم . وهذا يدل على أنه يريد عقلاء المخابيين . ويرى الصوفية أن المحبون - بمنتهى عندهم - أعلى مرتبة للكمال يصل إليه الصوفى . ومعنى المحبون عندهم هو طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة في القلب . وذلك أنهم يعمدون في لتقرب إلى الله على القلب لا على العقل . وتمتزم هذه

الجمال نتيجة للمحبة الحقيقية وهي محبة الإلهية . وهي أثر من آثار الوجد الصوفى . والمحبون بهذا المعنى مرادف للزلة . ويعرفونه بأنه «وصحك مرة لقلب أمام حياض الحبيب» . لتصير علا محم المجمال . ويعتبرك لذلك سقم المرصوم . وعاقبة هذا اختون شوب العاطفة في الله لفضاء في الله . وتاريخ كلمة اختون في علمه التصوف الإسلامى . ينظر تاريخ Enthousiasme في عسفة العاطفة العربية . واصفها اللاتى Enthousiasmos ي في الله أى الصاء في الله . ولهذا روى عن الحفيد والشلى ومن عرى أن المحبون كان ولما من وجاء الله

ولهذه الاوصاف وجد قيس سببه إلى الأدب الإسلامى كله . واصبح شخصية أدبية لا تاريخية . ومعنى أنه دخل الأدب شخصية أدبية أنه صار نموذجاً إيجابياً عالمياً . وقاب عاما فلسفيا . وحاملا تقصيا وتيارات فكرية لا يما بها كثيرا سقائى شخصيته التاريخية وشأنه في ذلك شأن غيره من الشخصيات التاريخية أو الأدبية أو الأسطورية التي دخلت الأدب . تعددت دلالاتها . وصارت قال دورا في بلد كيار كتاب حرب مثل شخصيات حسا . وحوال دمر صراع بين الفلسفة والتدين . ووسائل وفابست ودون جون مور . ثمه ينافيريق والاجماعى . ومثل هيس دور المحل الإنسانى وكانت عذ جوته وارومانتيكى دمر الوصوف بن الحقيقة بعليا عن صديق اعصمه على . كان ليس روى في الأدب غارفى

٤

٢- قيس وليلى في الادب الفارسى

ولأنك ان قيسا قد غير جته ووصفه حجم تغل إلى لادب عذسى . فلا عربة في ان تتغير . هذه بعض معالم شخصه . فهو عذ شعراء الفرس جميعا صوفى قيسوف . مثل لاعظم واسحق الفصايا لمصطفية الروحية . ولابد من ان نوجر انقول كل الإجاز في الأسس القلبية لهذه القصايا الصوفية حتى كان قيس مثلا ورم

ها

قيس في الأدب الفارسى يصل إلى الله عن طريق العاطفة لا العقل . وهذه قصة عامة من قصايا الصوفية . يد العمل عندهم قاصر عن إدراك الحقائق الكبرى . وهذه الحقائق تندى إليها الإنسان لما ودع لله فيه من عاطفة أو شعور صادق يتجلى أعظم ما يتجلى في الحب .

واحب عند الصوفية تودع . حب صورى أو عذرى . وهو حب كل صور الحسن في الطبيعة من أزهار وأشجار وجرم . ومن صور الناس والفتيات الحسن . والقاصم انظر هو من حب عبد الممال الظاهرى للأشياء والناس . وما أشبه بالعمل الذى يرم باللعب والدمى . ولكن ذا الفكر والبصيرة . وهو الصوفى . يتعد من مظاهر هذا العمل الإنسانى أو الطبيعى إلى معابة الروحية . وكل جليل في الطبيعة له معنى يشبه المعنى الذى يستر وراء الجسم والمبارات الحكيمة التي لا يستطيع أن يفهمها كل اناس . ولك

فيها الحب إرساء لذاته وعاصفته حتى صادفه حين أحب ليل والمرحلة الثانية مرحلة الإتيان ، وهي أن ذلك الحب عرف صادق ، وعند الصوفية أن كل حب إنساني عرف بطبعه ، وإلا لم يكن إنسانيا وصاح حيويا . ومادام سماه فإنه يؤدي إلى إتيان المحب للحبيب على نفسه ، وهذا ما فعل قيس ، حتى كانت عاصفته في ذاتها أعلى عليه من كل غربة وكل متعة ، فكان محبا لذاته الحب

والمرحلة الثالثة مرحلة القضاء ، وهي خاصة بالصوف ، وفيها يتبدل نبيا الإنسان ، وهي تحتاج جهاد طويل وعزيمة وفكر ورهد وضاد بصيرة ، وفيها يسأل المحب نفسه على نحو ما شرح أفلاطون ، فيقول

«إذا كنت أشعر بمحنة روحية لأحدها بالتأمل في جمال الحبيب ، مع أن هذا الجمال له مظاهر كثيرة ، وتشوبه عيوب كثيرة ، وهو بعد ذلك جمال فإن لا ينوم ، لما يملك بالجمال الذي لا نظير له ، المنزه عن كل نقص ، الجمال الخالد ،

أو على حد سيم أفلاطون في الأدبية :

الجمال الخالد الأزلي الأبدى ، المنزه عن النقص ولاحد لتمامه ، الجمال الذي لا وجه له ولايد له ، ولايزوي في شكل ما من الأشكال ، جمال واجب الوجود لذاته ، المرمي في ذاته الذي يستمد من جواره كل جمال في الحقيقة ، وماضك عر يتأمل في جمال بي خالص لأشرف فيه ، لا كذلك الجمال المدس بالأحساد والتقالب الإنسانية وكل ما هو وضيع فإن ، إنه يتجذب إلى ذات جمال المطلق ويحب فيه .

فهذا التنظير لا يستقيم تشبها عند أكثر صوفية المسلمين ، وكما هو رأى أفلاطون وأفلاطون

وقد عالج شخصية قيس كثير من شعراء القرون أوهم نظامي . ثم سعدى الشيرازي ، ثم حسرو دهلوي ، ثم عبد الرحمن جامي . ثم هاني ، ثم مكبي ومن سواهم . وشخصية في هذه الأشعار كلها تشترك في الملامح العامة الفلسفة الباقية ، وفي الآراء الاجتماعية الصوفية . واستخدم هنا في تقديم قيس على كثير من أشعار جامي . وهو في رأينا خير من عالج قصته في أدب القرون ، وبعد ميلاد الحب بين قيس وليل في قصة جامي كان حبا عاروا جارا . ولكنه إنساني عرف ، وهذا منظر من المناظر الكثيرة التي تشهد بسمت هذا الحب منذ ميلاده . قول جامي

«حينما أسفر الصبح عن أنفاس كأنفاس عيسى . ونشر علم غلاله الصفراء ، وحملت أنفاس مسكا خالصا بنه في الأشجار الخضراء والزهور الياقة ، وسط رايته المزرقة ... حينذاك تخلص قيس من قم تير الليل ، وأمسك عن إرساء الآهات والوفرات ، وصاح للرحيل يناقته الأليفة الأسرار ، وسلط سيده دون تفكير داع ، . وقبل أن يعبر دارها أخذ يناجي حبيبها هذه الأشعار :

– يا ليلة النور ومطلع الشمس ! في ظلك مخدرة ، ليل نور عبق أنت لها فوق حجاب ، إذ عيون رطبة بالدمع كأردائك حين

كانت الطليعة – على حد تعبير أفلاطون – لغة عجيبة لمن يستطيع قرءته . ويرتق التفكير في معاني صور الرجل حتى يصل إلى الصور الروحانية ، لأنها لك ونشهى وكثر تأثيرا . ولذلك كان حسن المسوعات نشد تأثير في قلوب أهل الذوق من حسن لخصات لأخبر ، لقرب صورة سعة من الصور الروحانية

ويرتق الإنسان من الميام بالخيال أي كأن مظهره إلى هذه المعاني الروحانية ، ولكن كثيرا ما يقع المرء في الفتنة إذا وقف عند ظاهر هذا الجمال ، فسرل إلى انحر ، ولا يسلم من هذه الفتنة إلا ما زكت عوصهم وظهرت قنوسهم وما أقنهم ، هؤلاء يتفكرون من الحب الإنساني لجمال إلى الحب الحقيقي أو حب الله . ولذلك يسمى الصوفية الحب الإنساني بالحب الحاربي لأنه مجاز وقطرة لدى دوى البصيرة . وجمال الكون جمال صوري . يتبدى به دوى الصكر في الجمال الحقيقي وهو جمال الله ، والجمال الحقيقي صفة أوليه لله تعالى ، مشاهدة في ذاته مشاهدة علمية ، يشاهد لمشاهد في صفة مشاهدة صفة وإنما خلق الله الكون لأنه جميل ، وجعل الجمال وسيلة للاهتمام إليه عن طريق نسو بروحي بمرقه معنى لجمال الروحي .

ويتبدى المرء إلى الجمال الحقيقي بوساطة الحب الإنساني وشيوع العاطفة فيه ، على شرط أن يكون الحب والشعوب معا جميل الروح ، وإلا تعذر هذا الاهتمام . وجمال الروح هو الأساس في الاهتمام سواء وجد معه جمال الجسم أم لم يوجد . وهذه الأفكار كلها تأثر فيها صوفية المسلمين بما نص عليه أفلاطون من فلسفته في الحب وبخاصة في «المقدمة» أو Symposium . وكل تأثر ، عما حده عنه أفلاطون في الإيابة . وهذا نص الصوفية على أن الوصوف إلى الله عن طريق محبة الإنسان يكون من طريقين . حب فة حسنة طاهرة عفة لأب حسنة الجسم والروح . وفي الوصوف إلى الله عن صوب حب شيع بطريقة حرم الأشياء . لأنه حسن روح كدست

يقول جامي في قصة «ليلي والوصوف»

«في حبذا من شل ضميره من كل الأوقات محب جميعه مرحلة . ووربط قلبه بملحة ذات دلال ، خيرة محاليس الانس . أديالها طاهرة من الأخار . لا كأذيال الورود المعزقة بالأشوائه وخير منه الذي يرتبط بمشهد خبير بالسوءة (بمشهد شيخ الطريقة) . يجعل الورد يوضاء الوجه . ونعنده المسمين لياض شيه ، جماله مرأة الأرواح . وكلامه مفتاح الفتوح وإذا دهائك داعي العشق من هلمين المقامين . أوصلت محمله إلى الحقيقة . هذه هي وردة الصحراء الوسيعة . وهررة عراخار . وهي لاتصيب له من عشق في حديقة الدنيا هذه . فهو غافل عن حريم القربى . ولم يستشق نسو الإنسانية»

وهكذا سار قيس في حبه الإنساني ثم الصوف لدى شعراء القرون . فكانت بلي طريقه إلى الله . وقد اجتاز في هذا الطريق ما عصب أن يجتازه كل محب صوف . وعكس أن يجعل المراحل التي عبرها في ثلاث .

المرحلة الأولى نطلق عليها مرحلة الأثرة . وهي التي كان يطلب

يظلمها المطر ، فترحمي ليكافى وعجبي ، واحسرى حجابك عن طلعه
حبيبي . أنا منك - أيتها الخيمة - كأحد أوفادك ، لا يجعلني عن
الانصراف عنك أن يصيب رأسى حبر ، وأنا كأحد أخطائك ، مها
حاولوا طيبي وليبي فلن أبرح مكانك منك ، وكأحد عملك دائم المقام
لا أريج ، قلبي بنو عمه يكون الحبيب ، يجعلني عنه هذا الحب
ويستار بانها ، ماذا تحاول جاهدة عذري ؟ وماذا تستر عني عجا
حبيبي ؟ وإذا كان جورثك يترق من الحبيب جفاء ، فإن يلى
متعلقان بأذيال الوفاء لك . لقد أغضبت ليلة أمس محترق الفؤاد
باكبا ، لها ويلي لومروى مثل البارحة أنا كما تدرى محترق الكبد
عطشا ، ويلي ماء حياتي ، فأنتحى أن أقود ليلى على شفى بقطرة
تعتني نار ظمى ، هائلا من حبا في نار ، وهي في نشوة العروب ،
رغبة الفؤاد هيئة القلب ..

وعلى الرغم من أن قيسا لم يرفع صوته بهذا القول ، فقد سمعت
بلى نحوه تلك من خيمتها ، فثبتت في صدرها ناره ، وانجذبت إلى
أبواب حيث وجهة رملها ، فرأت قيسا فوق ناله كأنه صبح أشرف
نوجها ، ونبزت جواهر القود من ياقوت شفاهها ، وحادثت بشهد
الحديث من حلية لها وقالت

- ايها المتني غراما تمنعني ، وق قلبك في حرقه الشوق ، قد
احل الأمل قلبك ، واتخذ من صدرك منزلا ، وتذكرك العيون
أن طائر هذا الأمل قد عشش بقلبك وحملك ؟ ألا هليق يستاد
عيشك صاحبك الحبات ، إن بقى أصحابا مائتات من
وبلات ، ولكني لست مثلك في أن يباح لي حديثي ، أو أنقل
محوك قدم المسير ، فما استطعت أن توح من أسرار لا أمالك أنا
سوى دفتي في صراخى . فللعاشق أن يلقى طيول عشقه ، وأن
يمزق من ألامه الثياب ، ولكن على محبته أن تلب مؤثرة بلباس
أخيه . وللعاشق أن يجلو بشكواه عن أمي قلبه ، وعلى من هام
به أن يحفظ السر حبيسا في الفؤاد .. وقد تصل اهات أنه إلى
أبعد نجم في السماء ، ولا تلق من الحبيب جوايا ، وتظل هي
منظرة تصل بأمل الوصال . ولكن من يوقع على فتارة العشق ،
عاشقا كان أو معشوقا ، يرسل من توقيعه نفس الألمان ، إذ
كلما يشكو ملحن واحد من الفراق ، والعيش على ذكرى
الحبيب ودعائه ..

وقيس في حبه هذا تى الصديق العذرى يظل يتأمل في حاله نأس
لصوى ، يرى أن لجمال الجسد ليس هلا نهيم كله ، وأنه إنما
يهم من لى ليجان روحها ، وأنه لا يقصد إلى حوزتها للزواج كما
يعلمه الناس ، لأنه يرهدي مثل هذا الزواج ، وإنما يريد أن يتأس
في حبات الصوى . وفي هذا تلبو بوادر تصوره في النصه ، على
حسب ما نعره الآل في هذا الحوار بينه وبين والده ، وفي هذا
الحوار يرتد قيس آراء الصوفة المنقبة من الأفلاطون وأفلوطين على
حسب ما سبق أن أشرنا إليها ، نقول الخامس

« حين علم ولده المسكين خبره ، لوى عنانه نحوه في سرعة
الارتج ، واحصنه إليه ، يغل عليه بحبه الأبوى ، وقال له

- يا وروح والدك ، على أية حال أنت ؟ ولم ألقيت بنسك في
نوبال ؟ حيرت أن قد سبت عذراء من إحدى القبائل فليك ،
وأنا معك على وفاق في أنك في طريق طمنا سلوكه غيرك ، إذ
عشق إحساس بيل ، ولكن ليس كل إنسان أهلا لأن يظفر
عشت ، ولأبلىق أن يجتذب قلوبنا كل منظر جميل ،
يقول بصوت برالده :

- يا الباصح الشقيق ! لقد نقش على صفحة قلبى الفطن كل
ماقلت من لطيف الحكم ، ومن ذو التصانيع الثنوب ، ومن
وجه إليك في ذلك يغتاب ، ولكن عدى لكل ماقلت
حواف

ويقول الوالد

- بحث مفتون بالمرام ، وقد شحبت لوبك من العشق

بنوك قيس

- نعم ، فأنا لأعيش إلا للحب ، وهو شمل في هذا العالم ، وحاش
بأكبح جوادى عن هذا الطريق ، وإذا لم أكن للعشق فلا
حيث ، ومن لا يمارس طريق العشق فهو في مدعى لا يساوى
حبه شعير . ول العشق خلاص قلب امرء من دوران الدهر
لمدى

والد قيس

لأنى المدام حساء ، صعب أصها .

ميس

- الخصال طيبي جمعة من الماء والتراب ، إذا صف القلب مهر
فقد طاب الأصل . فصدوهن جميعا الحسن الأثرى ، ووصوهن
هو المشى الخاص ، وهى مرآة ذى الحلال ، وعوان صحيفة
لجمال الخالد ، وإذا لم يشرق ذلك النور الإلهى في طسة لجسم ،
فلا يقترن مخلوق تظهر الحسن الذى لاظم له ولا سلطان على
نقبة ، لا ، ولا يزيد الحسن إذ ذاك الجسم ، ولا يسمو بالروح

والد قيس

- لى راتمة الحسن ، ولكنها دوننا في النسب

ميس

- وما يفعل العاشق بالنسب ؟ والعشق لا يستعر من شيء وكل من
وقع صريع العشق فهو ابن القلب ، ويد العشق ، قد قطع بسببه
نالماء والطين ، وصار مرعاه روضة الروح والقلب ، ولن يعرف
نفسه أما ولا أما ، وقد تحرر من «عبوب» ، بل من الفصائل
كذلك

ويد قيس :

- لا يسمي أن يقتصر المرء من نصيبه في حليقة الدهر على وردة
وكى .

قيس

- بل انى لسيها طيبي ، حبى من هذا الشئان ، لى روحى
وأنا له جسم . وهى وجودى وهى حبى ، فإذا تأى كلالا عن

المعروفة في تاريخ قيس ، من رضى والد لى تزويجه بها لأنه شيب
بها ، ومن فشل وساطة نوفل في تزويجه ، ثم من تزويج لى من
ورد . وهذه القصة لأخيرة هي الفصلة

وحين زوجت لى من ورد لم يزل شيئا منها فطلب عذراء على
روايتها . وقد أمر الفرد به شعراء نمرس لم يعرف في لأخبار
العربية ، وهو صدى لمكة الزواج الصوفى التي انتشرت في المجتمع
الإسلامي منذ القرن الرابع الهجرى . وبكم كيف يصف جامى منظر
الغراب زوجها بها بعد الزفاف

«وبنات مقعدها معررة مكومة ، ناظرة كالقمر بوجهها إلى
الأرض ، لم تملك عقدة من عقد حواجبها ، ولم تفر بانساعة من
نصيد الحور من ثيابها ، بل أضررت القزوف الرطب من صوبها .
وورد دوى ظامى الكبد ، ينظر ماء ربه من بعيد ، وليس له في
حرقة ظمئه على لصير يدا . ولم يؤذن له بعد بالورد ، وورد نفسه
يومين أو ثلاثة ، حتى طغى الشوق قصص من الصبر . وهم أن يضع
يد هوسه على قامة هي بحق نخلة ذات ثمر ، فأهابت به :

لى :

إنسى ، وحد مكانك دوى ، وأصبر عن جنى هذا الرطب
الشهى ، فلم يقطع أحد من هذه النخلة ثمرة ، بل لم ير مرة
ثمرها . وأنا جريئة القلب في انتظار من غدا ، رعى الأسى
والحور ، من فداى بالصبر والقوة ، وجعل روحه هدفا لبللى .
وهو قد ضيق نصير في رحاب بادية ، يعاق في شعاب ألوانا
من البهر . وأعلى حبي يرمى انظاره ، وفي هوى عرق التيس ،
ومن سم هراى يتسلط بباط قلبه ... فانظر بعين الاختيار إلى حانه
وحلى ، أنا الخيلة بوصال غيره وعشرة سواء . وإياك وذلك
الموسم ، فلا تفرط طولك ، ولا يترك جاهد . فبا يصح
الحائق المنة ، ابدع في تصويره على ألواح القزى ، إذا تطلعت
مرة أخرى على كفى ، لأبهر إليك يدى ، شاعرة على أم
رأسك سيف الانتقام . فلماذا قصرت يدى عن الانتقام منك ، فلي
مكتفى أن أقتل نفسى ، فأرقت روحى بسبب الظلم ، لأجور من نير
عصمت .»

ويسمع المسكين هذا الوعيد من شفاء لا تفرط لا عن حلو
السبات ، فعلم أن قدم حظه كليل ، من اليبادر .

«قللى يوم جدلان ، وصدرى مشرح بمقدمك خير مقدم . قد
نعم بك ديلك صوى ، فروجى غدى لزباب أقدامك ، حررت في
كرما . ورددت إلى ما عرت حق من سكية . قد تردد وحلك من
ديار الخيب ، ولذا أظم منك ربح المسك التناوى ... انص إلى
بكل ما لديك ، وقل لى من أخبار ذلك العالم الذى منه جمعت ،
وكيف حاد قلب يدوى ... بحرى من الذى يرافق في الليل كلابيا ،
فيسر رأسه على أعتابها ؟ هي تردد على فراشها عذب لأحلام ،
وأظلم على فراش النوم أتوسد الأحجار ... وينبج الصبح فتفعل
وجهاها كالشقائق بماء الورد ، فمن هو أول ساع إليها ؟ ومن الذى
يمنح ناظره على رؤية عيها ؟ ومن الذى أخذ مكافى على رفاها

لآخر فلا أمل لنا في هذا العام . يطيب سرور خاطرك كل من
نحيبه ، فلا كان لنا في الوجود سرور سوى ذلك السرور .

والد قيس .

بعلك الذى غلبت صفحة عيشه من سواد المصوم عادة هيماء في
الحجاب ، تحجل القمر جبالا ، نقيه اللون كاسدر المكون ، ...
عذب حديتها أخ الشهد ، تشع النور على العالم ، وإذا بدت
قامتها قامت قيامة الناس ... وأريد أن تكون لك قرينة ...
تدوما معا صديقين كالقلب والروح ، مثل اللوزة : قشرة واحدة
ولب دو شقى .

قيس وهو يبكى :

يا صبل وجردى . ومن تراب أهداه لرأسى فاج ، ومن طيبى من
صبيحه ، وروجى الصافية من فصل نشته ، أنا في هذا الدبر
كعيسى بن مريم ، في طريق التجريد طلق المسير ، أنا مثل
الشمس مفرد من هذا ودالك ، مقطوع بعلة ياربها والساء .
لى قلب نافر من الدسا ، وحير مصاب باللاء مثل أن يبقى مجردا
من الزواج ما عاش تحت قبة الفلك . وما أنا إلا مجنون مثلك
الغاية ، وماجنون مثلى ونزواج ؟! ... ولأنه لى بصحيفى سوى
نسى . فكما لى بوجدلى رفيقا

وبد قيس

أريد أن تكون رب أسره ، وإعنا قصد بدلت إلى لجامك .
تخلص بدلت من لى وعشقها . هرتى صبتك بحبيب آخر ،
يرحل من قلبك طاروق عشق لى ... فليمن لى انظوف فيكنا
لصبر ، وليس في البستان مأوى لخصمى ، فادأ أقبل بمتنفر
رحل انراب

قيس

أبى ! وما حلقى في الأمر ؟! وماذا يفعل من قد اللب بدلال
الحب ؟ هيات أن أقطع صلتى بلى ، هيات أن يمل القلب
حب لى ! ففى نقش على فص حاتم قلبى ، وهى يدرة مينا
قزادى . ولىل الروح وأنا طاجم . ولىل طائر وأنا بطائر العش
ومادامت الروح في البدن فان لى لى لى . .. وقد استمرت
روحى حب لى ، فعجى حصادى بها حرقة الروح . هذا ، ولم
أصح قدسى في جادة الصب من أجل امرأة ، وحصى أن نظرها
أحيانا عن بعد . وستبوا هي عرش اللطف والدلال ، كريمة
مروعة الرأس ، وأما أنا فقامى حيث أصبح ملعب ، وسأكون
دون قدمها مهيتا ذليلا .»

وفى خواصر قيس السابقة تختلط إلى الآن ، بللى مثار الأفكار
الجنيلة ، وطريق الهداية إلى الحقيقة ، ومذهب الزواج لصوفى ، وهو
الذى به تتوالد المفائل الكبرى ، وتسمو الروح نحو المقصد الأسمى .
وهذه الصفات لا تزال تنمو في قصة جامى ، وفي انقصص الفارسية
الأخرى ، بنحو العقبات في طريق الحب والنظر به ، فهذه العقبات
توجه بطر اصب الفيلسوف إلى ماوراء هذا الحب الدنيوى ، بحيث
يتجاوزوه . وبذلك تمت شخصية قيس الصوفية على توالى العقبات

- ياكم على الطفل ؟ ومن الذى يدور من بعيد حول هيمها ينظر
بنظرة ؟ ومن ذا يمتنع مسرورا بدلاها ؟ ومن ذا يبكي بين التوطين في
عشقها ؟ ومن الذى يسرع إلى التقاط شهد الحديث حين تنزه من
شاعها ؟ نعلزة على كل الوجوه محجورة عنى ؟ ! قرية من
القوم وأنا منها فاء ؟ ! وأنت ربيع خفيف المسير وأنا القرب ، وأنت
صرصر وأنا المشب الجاف ، فحين تأخذ طريقك إلي ، احملني بيد
لصك إلى منزلي مع ما تحمل من غبار ، وارفضني كالشيب الجاف إلى
رأس طريقها ، لأرى مرة أخرى جميل عيناها . وإن لم أكن للشيب
أهلا . فدعني قربا مريضا ، ولكن اشرح لها سقامي ، وردد على
سمعها ما ترى من آلامي . ولا تقع في طغى أنى مندأنت عك
كنت صبوراً ، فقد تمزق إرباً قلبي ، ولكن ماذا أفعل ؟
وما الحيلة ؟ ... وأعلم أنك مثلى تعانى ، وأن كل حيلة في أمرى
خارجة عن طوقك ، ولكن لي عليك إذا بلغ أبلى مهيت . على قدم
جبل أو جانب غار ، أن تذكرى بعد ثمانى .

■

ويمثل قيس في شعر القفر شخصية المتصوف في آرائه
الاجتماعية ، فهو في عزته الدائمة في الصحراء في عبادة ، قد ألب
الوحوش وألفه ، فهي له طمعة ، لأنه ول من الأوباء . وهو
بصحبته ينفر من الإنس ، لأنها نقيع السخائل ، لا تحمل حمدا ،
ولا تنسى بالضميمة كالتاس . وهذا جانب صوفي كثيرا ما يصورونه في
أدبهم ، ويحملون قيسا حاملا لأرائهم عليه . فالصوفيون يكرهون
المجتمع ، ويحذرون الناس ، ويحذرون أن الشرف هذا العالم طامع لا
سبيل إلى التظلم عليه . فحينئذ يطلب السادة أن يشهد من
حريقها للأموال ، في العزلة والعبادة . وهذا جانب صوفي من
فلسفتهم . ولكنهم يمسكون به على من يرتدون على أعقاب الملوك ،
وعلى من يلطم الطمع ، ويسفرون من يصفون بملتهم وخلقهم
إرضاء للسلطان . وفي هذا الجانب الاجتماعي نالمة إيجابية للأدب
الصوفي ، وإن كانت لم تنس كثيرا في المجتمع الإسلامي ، لأنها
التحت طابعا ميتافيزيقيا محضا .

ونوضح هذه الآراء الصوفية في دعوة قيس الصوفى لنفاة
الخطيئة ، وفي تحليل هذه الدعوة فهم من جهة الحديث مع كلمة
الجنون والعقل عند الصوفية ، فالجنون مدح ؟ ثم من السوار بين
رسل الخطيئة وقيس ، ومن ممالك قيس في محضر الخطيئة يتضح
جانب السحرية ، سحرية قيس من أطاع الناصب ، ومن شمة
التعوس المتكالية الشريعة ، يقول جامي :

وأضحي معمر الخيرات شهورا بحديث العشق ، مهجورا بمن
شهروا بالعقل ... فاشتدت رغبة الخطيئة في لقائه ، فكذب إلى حلال
ولايت أن من يسمع من امرئ عذرا إذا لم يرسل إلى الخطيئة من دياره
ذلك المعلق العارمى التنسب ، اليب لأريب الذى فشتير بقلب
الجنون ..

وفاعلوا الطلب في كل جهة حتى وجعلوه على قمة جبل .
في مجلس خطير نشأن ، له من شعره فوق قمة رأسه مظلة كمنظلة

الملوك . وهو مثل الخطيئة وسد جيش من الجوان ، في حلقة محكمة
من حوله ، وهو طيب الخاطر بمجسه يبا ، استغنى بها عن صحة
الإنس ، لأنها ليست كالإنس فهي نقيع الدخيلة ، لا تحمل حمدا .
ويدور هذا السوار بينه وبين رسل الخطيئة حين يصلون إليه ، إذ
يقرون له

- قم وشذ وحلك ، وأعقد وشاح الطاعة لأمر الخطيئة .

(يجيب قيس في لحظة سحرية ظاهرة)

- ليس لي رجل فأشده ، وقد وضعت رجلى في الجبال والمضارب
وهيأت أن أدين بالطاعة لإنسان ، وحطى أسود كسواد
النحان . وكفاني حيا ماأنا فيه من يؤس ، وصدرى مطبور
يسف لهم ، فكيف أعقد عبه وشاح الطاعة ؟ !

(ويقول له أحدهم في لحظة اهتذر)

- حذار من التناول ، ولا تحمد عاقبة ماقلت .

(يجيب قيس في نفس لحظة الأول)

- لست ممن يذبه الطمع ، فما أبالي عاقبة التحلف عن الخطيئة .
ولأنقاد عظام الحرم ، قلت أهلا بالخالصة الخطيئة . والعاشق
قوى الخلق ، إذ يمدوهم في أمورهم الطمع والحرم ، وقد
تحلص العاشق من كلتا الخصلتين فحرر من عناء العالم .

(يقول له أحدهم)

- تحاش غضب الخطيئة ، لتلا يلد دمك بدون حبة .

(يجيب قيس)

- أما وقد امتنح العشق دمي ، فكيف يحضني صيف الخلق ؟ !
ولم أطلب الحدة من الخنجر البتار ؟ وسواء لدى مت بورق الورد
أم بالخنجر . فطلى يحصل أن يكون سودا . أما إذا كانت
الحياة قد شئت رحالها ع ، فإن الخنجر يبر عن هذه

ويش القوم منه فربطوه فوق ناقة بالحيان ، وشدوا على
جسمه القيود والأغلال . وقد عانى من حال تقيد كأنها حلقات
ثعبان ، وأخط يترى ، ويتر الدر من عيبه ومن فة قانلا

. أنا مشدود الوثاق بحلقات غداثر الحبيب ، فطوى ذوائب
شعورها كالمسك ، فما قيد آخر في قدمي ؟ ! وهل هناك من قيد
للبلاء فوق ملاي . وإذا رئت في قلبي حلقات قيود العشق ، سر
منها العاشقون في حقائقهم ، والمقيدون بقيود التلميع لم يخرج
تسليم القيود ، فعلى قيد عطوتين أو دونها تتحرر الأقدام من
قيود هذا العالم . وأنا المحاصر بالبلاء حتى فباق في فسيح هذا
العالم ، فكيف في في مضيق هذا الإيوان ؟ وهيأت أن يمسك لي
في محضر الخطيئة حقة أو حقتان من الحديد يضعها في قلبي
وإن سفرا لا يقود إلى الحبيب ، ولمست غاية وصال الحبيب ،
حتى لو قاد إلى الخلل ، هو في اعتقادي أعظم جرم . فهذا القيد
الثقل هو جزء ذلك الجرم في مذبح العارفين لطوائف الأمور .

و يسرون به حتى يصلوا إلى الخطيئة ، فأعطاه حماما دافئا ، وكساه

(نجيه ليلي) :

- وكيف حاله ؟

(يجيب الآخرى) :

- دأب على إرسال الأتات من العشق ، دائم التفور من الناس ،
فار مع الوحوش ، سترج إليها ، ضجنا يملو من القواق ما يلهب
الصخور ، ويسيل على الجلاميد من حرقة كبد ما يصيبها
بالدم ، وحيث يهذي في ركن خمار ، وعلى وجهه من الأسى غبار

(تقول ليلي) :

- أو تعرف - أيها العاقل - من هي التي وقع في حبال حيا ؟

(يجيب الآخرى) :

- نعم ، من أجل ليلي ، يرسل كل لحظة من ناظره سيلاً قليل
حديثه حين يقص ، ويلي همه حين يكي ، وهذا الاسم غدا
روحه ، اكمل به عن غدا المولد ، وهو كل ما يجري على
لسانه ، وهو غايته من لسانه .

(تقول ليلي ياكية) :

أ طلبة روجه ، واسمى أن هو الذي يجري على لسانه ، ومن
توحيق حزن صدره ، وعلى ذكرى طاب يستأن خاطره . وأنا
أني أشعلت ناري بهزاده ، وأصألت بنوري جوانب عيشه ، وأنا
كدكث التي صيرت ألهام روجه خراباً ، وشوشت أفسله على حر
جبري . ولكنه يجهل ما أ عليه من نسي يشرف في عن اهلاك ،
ومن بوعة تلمح كبدتي ، وروحي فذاك إذا استطعت أن تهني إليه
من حيارى . فني رسالة مسطرة بدم القلب ، فاشدك بماله
عبيدك من حق الودود ألا حصلت من هذه الرسالة ، لتسبها إليه
بدايد . فقم ، أنت له أهل من دين الوفاء ، وعد إلى جواب
الرسالة ، وستحمل إليه أنسى ، وتعود بوعة ، وسلم إليه
شعنة ، وتأتي إلى بمصباح .

هذا ، والشموع والمصباح ، وغدا الروح وهو صوفية في طريق
الصوف إلى الحنون الأقدس أو الفناء في الله

وتم آخر لقاء بين ليلي والهمون . وفي هذا اللقاء قد وصل الهمون
إلى مقصده الأسمى من الفناء في حب الله ، وكانت ليلي هي سبب
هذا الفناء . ولكن في مرحلة الوصول هذه تصبح ليلي لا قيمة لها
عنده ، ويتحور قيس عنها نحواً عجيباً ، فهي لم تعد سوى وسيلة
وصلته إلى الغاية ، فأصبحت شيئاً مادياً حقوا ، وصورة إنسانية
تجاوزها الحب الفيلسوف . وهذا هو الحب الصوفى ، وهو في الحقيقة
صدى للدعوة الأفلاطونية والأفلاطونية . وقيس هنا تكمل
شخصيته الصوفية التالية ، فلم يعد سوى رمز . وهكذا يتم هذا اللقاء
الأخير الذي لم تفهم ليلي مغزاه الصوفى في خيال الخاسي ، فتعنى
قيس على أثره وهو حى ، لأن فقدته ، فهو لم يعد بها بشيء مادي
وبركان هذا الشيء هو ليلي .. وإيكم وصف جاني طرد اللقاء
الأخير بين قيس وليلي

« عادت ليلي في طريق سفرها مع قومها إلى ديارها ، وتزيت في
المنزل المبارك الذي كان قد حل به قيس ، حتى إذا استراح أهلها في

الخليفة حلة جديدة ، وصبوا عليه طعراً ، وأجسوه على مائدة
تول الخليفة ، ولكن قيس رأى أنه في مقام مهين ، ... وأدرك
أنه غرض خبيث مأكرة ، يتعرض بها لأذى المهانة من المزهوين
بأنفسهم .. فأنذره بومة وجد صوفى ، فزق خلعتة ، ولم يمس ،
بل ركن إلى الصمت . فأمر الخليفة بتركه حراً من القيود . وقال :

- انتحروا باب الخزانة ، يعطى منها مائة بكرة من ذهب ،
(ثم يترجعه الخليفة لقيس)

- تلقى في ديارنا ، وتزل بجوارنا ، وتحرر برعايتنا صحيفته يطبع
فيها من أمير تلك الولاية أن يدلل الجهد في احصار والد ليلي
وستنق في ذلك لجوهر والدور ، حتى تبسر لك المرد .
ولا يلمت الهمون لقوله ، ويذهب يملو كثرالة فزت من شكه .
معتدا أنه بما من كارثة ، واستمر في طريقه يردد :
- قد محوت من هم الخليفة . وعقدت الإحرام لحرم الحية

وكان قيس وليلي يتبادلان الرسائل ، ويبحث كل منها عن
يوصل رسالته للآخر ، وهذه الرسائل في مضمونها وطريقة إرسالها
دات طابع صوفى ، هي نصف قيساً بطيل تردد اسم ليلي ، بوصفه
غداً روحه لا جسده ، ويعنى هذا في خيال الصوفية أن قيساً كان
بطين التفكير في اسم المحبوبة كى يروض نفسه على معايه الوحدة
ويطول التفكير والتردد ينتقل قيس من مرحلة الإتيار التي عاينها
إلى المرحلة الثالثة ، مرحلة الفناء في الله ، فتصير ليلي حيثة ومبرا .
يردها ويقصد بها اسم المحبوب الأعظم ، كما يقول الحب « القهر »
ويقصد بالقهر وجه الحبيب ، وإليك كيف توسلت ليلي برسالتها صرة
إلى قيس ، ومن حوارها مع من يحمل الرسالة تفهم حال قيس التي
هصفتها في الصحراء :

« فرغت ليلي من رسالتها ، وخربت في قوامها المشوق من
خيبتها تبحث عن رسول ... وصجأة تكشف غدار الطريق عن عرق
على راحته ، ليس يريح وهو أسرع من قافض الريح فلم يكن
يرتد إليها لطرف حتى أنح راحته على حافة عين الماء

(تقول له ليلي) :

- من أين أنت ؟ على أنجد مدح طيب ربح الصدقة

(يجيب)

- من أرض نجد الطاهرة ، وغبار أرضها كحل الأبصار فمن تلك
أرض نبت زهرى ، وفيها تفتح كابرودة قفى .

(تقول له ليلي) :

- هناك ناس تمر الحلق ، لقبه الهمون واسمه قيس ، يدور في تلك
الديار ضالاً مكرها ، عليه مظهر احداد ألك به معرفة ؟ وهل
لك من ميل إلى التحدث إليه ؟

(يجيب الآخرى)

- نعم ، فأنا له صديق ، يستعمل ككف وفائه ، مشر عن مساعد
الجاء في عيته ، وطالما عدت إليه أسرى عنه الهم ، وأدعو الله
يما كنت كى يسكن خاطره .

نه صبا أولاً لنيل جرعة من جام ليل حين وقع تمحلاً بحيا . فقد رعى
آخرًا باحمام من يده فتحطم . فسكره إذا كان من ليل ٤ من
الجام : إذ ربه هرب في حلق أمره من الحمام . فتعصب في بيتان
سره من أزهار الهجاز ازهار الحقيقة . فابعد إلى ابجست فخر من
شق حجر . قد صادت عوا غطيت الحجر . فكنت بلى طليته في
هد لحاش . ولكن توارى وجهها عن قصد العاشق . وكان يحلو
في فمه زرداد ذلك الأمم . ولكنه كان يقصد من نطقه إلى مقصوده
آخر فالعاشق لدى نصي من همامه نحسه يقول : القمر
ومصلده وجه الحبيب

وصورة قيس الصوفي كما ربا أنقى وعمق في بعدهما النسبة
والصكرية ، فليس الحب العذري فيها سوى مرحلة كذبة جسر يعبر
الفكر عيسوف . ثم إن قيس في الشعر الصوفي يمثل آراء الصوفية في
الاجتماع وموقفهم من الناس ، وفي هجائهم للطغيان . وحينئذ
على مدى الأملح ، وبأسهم من انقضاء على لشر . وحينئذ
طلب للمعادة النفسية والأخوية

وموقف قيس العذري . كموقف قيس الصوفي في امره عاصده
الحب والسوياً . وإن كان المتصوفة قد ذهبوا إلى أبعد من العذريين
في هذه المسيل ، فلم يعتدوا بالزواج الذي يتم من غير حب . وقد
أبقوا ليلي عذراء مع زوجها . كما لم تعتد بزواج أجبرت عليه ،
ويظهر ورد في قصص شعراء بغرس جميعاً مظهر المعنى الذي
سبب فيه سعادته وحبه

وتفهم بعضه الحبيب ، والاعتداد بها . وعدم الاعتراف
بالزواج الذي يتم من غير حب ، كان صديق الرومانتيكيين على نحو
يقر بما دعا إليه الصوفية إلى حد كبير ، وذلك لأن الرومانتيكيين
يقدمون العاطفة على العقل في الوصول إلى السعادة والحقيقة
الكبرى ، ولأنهم تأثروا بفلسفة أفلاطون العاطفة كما تأثر بها الصوفية
من المسلمين . ونسب هذا الميراث الثقافي كله لشاعرنا في العصر
الحديث أحمد شوقي . وقد أمد من ثقافته الغربية والشرقية معاً في
نظم مسرحيته ، فكيف صور فيها قيساً ولى ؟

٦ -

٣ - ليلي وأنجون في مسرحية شوق : يحون ليل

لا شك أن شوق قد درس الأدب الفرنسي دراسة منهجية ، كما
كان يعرف الزكية ، وقد اتحل موضوع ليلي وأنجون من العارسية إلى
بنكية بنفس الصيغة والأفكار الصوفية التي مر بها في الأدب
الغربي . وقد شوق مع ذلك من الروايات العربية المؤثرة عن
قيس في الكتب العربية القديمة ولم يستطع أن يعرف بها بين الأصد
الأصية والعناصر الصوفية المدخولة ، على نحو ما بينا في الأختيار
والأشعار العربية .

ونتيجة هذا كله جاء تصوير قيس ولى في مسرحيته عجباً على
شوق فيه بالسر أكثر مما على تحليل الأشخاص والتحق في
نسيانهم ، وكان يتبع حيط الحكايات التاريخية يرصها بعضها إلى

الطهيرة نهضت كأنها الشمس المصيبة الغيا . وشوحت في زينها
بوجه كالخنة . ونهادت كالخلة حتى وقعت على شعور . فوجدته
منصب كالشجرة استرسلت شعوره متشابكة كأنها الأعصاب ،
وتخذ طائر من رأسه عث ، ويص فيه . فدا شعوره منهدلاً كأنه مثال
حسده نقاب أسود من المسك مرتفع بجواهر البيض . ونفس البيض
عن صغار نظير وتغرد بألحان العشق وحلقت بلى فده . فوجدته
وهاماً ، قد حرج من نطاق العمل ، ولم تبق منه هه ذرة . واستغرق
في العشق من رأسه حتى تقدم ، عيه إلى لأرض تلعب
كالأنجم الشاحبة التي أطلت تتوارى في صورة الشمس

وبدعه ليلي بصوت على هلا يحجب . ويردد ندعه . ثم يقول
بصوت مرتفع

يا من ديدنه الوداد ، انظر إلى من جبل على وفائك

ويحجب قيس في حجة الداهل في وجهه الصوف

من أنت ؟ ومن أين ؟ حيث ما قلعت إلى .

(تجيبه ليلي بصوت مرتفع) :

أنا مرادك . وأمل فؤادك . وهه ووحك : أنا بلى من أثبت به
ثقل ، وأنت هنا أسير قيد خرامها

(تجيب قيس) :

إليك حى . فقد أشعل عشقتك اليوم في جوانحي نارا ينهم أرجاء
الأرض ، فامتحت من نظري مادة الصورة . ولن أنصيد بعد
روية الصورة ، ففنى سفينه سمحت في موج الدمية ، ثم عث
عها العاشق والمعتوق ، وفي أول الهيب بالعشق . حين تأخذ
مدورة جذبة العشق بنفس العاشق ، تنجعه بطنه إلى القصد على
ميوه . ويولى وجهه شعر الحبيب ، ناشد في رضاه عوصاص
العالم ، حتى إذا اشتدت به جذبة العشق برأ من كل وسواس ،
يسقط في موج محيط العشق ، ويعقد وعيه على فلاطم أمواج
العشق ثم يشد الرجال كلا العاشقين عن الآخر . بعد أن كانت
أفكار كل منهما حاصلة إلى صاحبه بعض الوقت ، إذ أنظاره
تنصرف عنه ، متحررة من معنى الدائم بغير ، سالمة من صراع
الثابتة لنقي وبشق إلى القيامة .

وعلى أثر هذه الكلمات التي وصف فيها قيس مراحل وصول
الصوفي في انتقاله من الحب لانساق إلى العشق الإلهي ، يمكن

ليلي وتقول

— دواها من أنشاح بوجهه عن مبي الأس . وجد في إثر البلاء ،
فوج صريعاً إذ لم يجد من ماثل في بوال ، وعبوات إلى أحاسه
مرة أخرى ، أو أن أسفل في لقه برؤية جمال وجهه بعد هذ
الفراق :

وهكذا وصل المحزون ، ووجد بلى طريقه إلى الحقيقة .
(جامي) يعبر عن رأى الصوفية جميعاً في المحزون حين يقول في
حتام قصته (وثبه إلى أن الحزن في كلام الصوفية معناها الوجد
الصوفي ، وأن حزن الهجاز هو الحب الإنساني)

« حذار أن تظن أن المحزون قد ملق بحسن الهجاز ، فليس الرغم من

(المهدى والد: لىي موجهها الخطيب نفيس بمقصر من ليل)
(نيس وهو حاول للوقوف فبده ليل) ١

عم لك عم

(المهدى)

حبك فاذهب لا تظأ فى بعد العشة دارا

(ليل)

أبي لا تجر عى قيس

(المهدى)

لم لا إن ليا على القراة جارا

(لىي)

أبي ما تراه كالفن الآا وى لحولا ، وكاعيب اصغارا
وتأمل رذاه ويديه نجد للمار أو تر الآارا
أبي ، دعه يسرح ،

(المهدى)

بل ذهب لا ترندى يابل سحطى انفجرا

(قيس)

حب يا ليل . حب ذلا لعى

وكى حليلة له واعتذار ،

عم مبادا جسييت ؟

(ليل)

مسادا جى قيس ؟

(المهدى)

سبت الرواة والأخبارا

(يس)

إهم بأكون يا عم

(المهدى)

والعيل

أفلا غشيتنه أم جارا ؟

ما الذى كان ليلة الليل حى

لست فيها التسبب والأشعلوا ؟

(قيس)

لم تكن وحدها ، ولا كنت وحدى

إنما نحن قسبة وعذارى

جمعنا عائل الحى بالليل

كما يجمع الحمى السارا

ليس غير السلام ، ثم افترقا

ذهبت بمة وسرت سارا

جانب بعض ، دون أن سحط التطور المسمى على حسب مجاور
الشخصيات مع الأحداث ، ودون أن يعنى بالإيماع العنى والتجبر
سطق لهذا التطور

وقس فى مسرحية شوق فى عرق طغت حاجنة الحب على
جميع قواه الأخرى ، فلا نرى إلا هذا الجلب العاطفى الذى يدور
حول كل صغائره فى نطاق دائى محدود لا عمق فيه ولا تنوع
وتصطنع أماته بتقاليد الجاهلية فى حرمان من شب نفاة أن يتزوج
مها ، وهو فى صراع دائم مع هذه التقاليد ، ولكنه صراع يسير فى
سطح مسمى واحد مستقيم لا عمق فيه ، ولا يزال قيس يكره عواطفه
الدانية فى مناسبات الأحداث المروية فى تاريخه على شكل غنائى
محض ، وهو بذلك يتعرض للمحادثات تعرب ، من غير أن يؤثر فى
عمرها ، ودون أن تحدث أصداء مختلفة الأبعاد فى حالته النفسية

وعرض شوق بصورة البيئة السياسية والطبيعية فى أول مسرحية
فى محسن بحر ليل مع صاحبها ومع ابن دريح ، وهذا هو الطابع
الرومى ولإطار العام للأحداث ، وهو نقش صار قاعدة فى
المسرحيات منذ الرومانتيكيين ، وشوق فيه مشاءة وممكنة
ولكنه يربط هذا الوصف بشخصية ليل وقس وهذا لا يحكمه فيه ،
ويعمهم من هذا الحوار وما يله فى نفس بعض ما قد يرجع به
ذهب ، وأنه أليف الوحش فى الصحراء ، وأنه لم بعد يأنف
اليوت ، على حين لم يعرض شوق فى المسرحية ما يدعو فيه لكل
هذا ، لئلا يلم يكن حطبه ليل قد فستت ليل ، ولم يزل فى لحظة
أن يرى ليل ويتحدث إليها بتلة أو بأسرى كما تحكى شوق فى آخر
الفصل الأول من مسرحيته

وكانت شخصية ليل فى المسرحية أكثر حياة من شخصيه قيس ،
فهى تهب صراع نفسى بين عاطفيا نحو قيس ، وبين بروها على
التقليد لجاهل خوف العار ، وتظل مرعدة حائرة ، فهى بينها وبين
عاصمتها وأهدى تعرف بعاصمتها ، وتتهو بهبه هذا الصراع ، وهى
أمام الناس تتحشى هذا الضعف خوفا من سلطان التقاليد ، وتحشد
على قيس لأنه وضعها فى هذا المأزق

وقس فى مسرحية شوق يعنى عليه نحو خمس مرات ، مناسبة
واحدة أو غير مناسبة ، وشوق فى هذا يكرر المأثور من رواياته العربية
دون تحجيص ، وقد سبق أن بينا أن كثرة الإغماء عما دسه الصوفية
فى أخبار قيس ، والإغماء عندهم معنى خاص ، كالمطوى ، سبق
أن شرنا إليه ، وحين يفتق قيس من إغماءه مع ليل بعد مناجاته
يأبى فى الخلوة ، يكون والدها قد حضر ، فيدور حوار بين الثلاثة
قس وليل والدها ، وفى هذا الحوار نرى جابا حيا من جوانب
ليل ، إذ تستعطف والدها فى شأن قيس ، وتبدي نحوه حيا خائفا ،
وترى أنه لم يدب ذبا يستحق عليه كل هذه الجفوة ، وأن التقاليد
فى حقه ظالمة . وليس فى هذا تدفق مع حديثنا السابق إلى ابن
دريح ، ولكنه الجانب الآخر من نفس ليل فى صراعها بقاسم بين
عاطفيا وتقاليد قومه

(لهدى)

امض قيس امض ، لا تكس ليل

كسل حين فطيمة وشناروا

لكللى بقصة الشار تروى

وكفى بذلك الفجر سارا

وكفى لو ليت في الحى ذلا

ونجلى في القبال عارا

امض قيس ، امض

(قيس)

عم رفقا بللى

ويقيس ، ولا تكس جبارا

الخطار الخطار من هضب الله

ومن سخطه ، الخطار الخطار

(لهدى)

امض قيس ، امض ، جئت تطلب نارا

أم ترى جئت تشعل البيت ناراً ؟ !

وحطب ذلك يظل قيس وحده ، يشد به أحبه الدواء وحطب

دون جدوى ، ونعم أنه حجب به أهله لئلا من حب بل طلب من

الله أن يزوجه بها حب على نحو ما تعرف من اختيار قيس القريب ، ثم

يعرض بوقل وساطته على قيس ، يريد أن يرفع له حطب الخليفة الذي

أعده له ، يأتي قيس ويترفع :

(ابن حوف)

وأرهبني عند الخليفة شاهما يا قيس ؟

(قيس)

لا والمواحيب سيد الخلال

بل عند ليلى فامض ، فلتع لي لدى

ليلى ، ولتشد قلبا أشواق

ووجعا أراد شوق بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام

بليلى العاطفية على شخصيته ، وهى صفة للمرأة والفروسية والأمة أن

يستشعر إبقاء على حياته ، ولو كان لدى خليعة ، أو أن ييب بذلك

يكبر شأن ليلى من أن يقرن بالخليفة ، وقد يكون في هذا أثر من

الزوجة الصوفية التي أوردناها قبل من ترفع قيس الصوفى عن الملوك ،

واستقارره من يرامون على أعقابهم ، ولهذا معناه الاجتماعي والفلسفي

الذى أشرنا إليه ، ولكن إشارة شوق إلى حزة قيس وترفعه عابرة ،

لا تتفق تسمية تسمية جديدة من نواحي قيس .

ويتعرض قيس للكثرة التي بها يتحدد مصيره ، في منظر

التحجير ، فخير ليل بين قيس وورد ، ويسوق شوق ذلك على يد

الوسيط ابن حوف ، ومنظر التحجير هذا أكبر مناظر المسرحية صيغة

فيمر تحيلية ، وفيه يبلغ صراع ليل النفس قته ، وتنتهى فيه إلى

لا انتصار للوجيب عند عاطفة ، فتختار وردا على حبها قيس

وانتصار الوجيب على العاطفة مأثوف عند الكلاسيكيين ، ولما شئت

أن شوق أهدى من انشاعر الفرسى كورلى في وصف هذا الصراع .

ولكن انتصار لوجيب على «عاطفة في منظر التحجير هذا ليس سوى

انتصار ظاهرى ، إذ إن ليلى لم تكن تؤمن بما تقول حين فضت

وردا ، ولكن سالت بل هذا التصيل ، وظلت مع ذلك وفيه

لقيس ، ثابتة على حبها إياه ، كاهرة في قرارة نفسها برواج حى في

الواقع بحيرة عيه

رباه ماذا قلت ؟ ماذا كنت من

شأن الأمير الأرحم وشأن

في موقف كان ابن حوف معنا

فيه وكنت قليلة الإحسان

فزعمت قيسا نالى بمادة

ورمى حجابى أو أزال عباى

والنفس تعلم أن قيسا قد بى

مجدى ، وقبى للمكارم بلى

لو لا قصائد التى سوهن في

في البعد ، ما علم الزمان مكافى

فما عصى عطوى وقبى أهلى

ولصيد قيس في ليس بلى

ملى غضبت فصاح أترى من بدى

والأمر يخرج من يد الخطبان

قالوا : انظري ما نحن في قلبى

فبصرت وهلى أو ملكت هنالى

مارلت أهلى بالوصلوى صاعدا

حقى قنلت النين بطلان

وكفى صاعدا ، وكفى

قد كان شيطان ينفود لسان

فدوت أفساه ، وفخر فيها

فدوت بخط مصاهر الإنسان

وحديث ليلى أو (مونولوجها) السابق نقطة التحول في

المسرحية ، فهي كما تقول قد قتلت اثنين بشرعها في «قطع باحتيار

ورد ، وظلت وقية لعاطفت ، ولذا لم تؤمن برواج لا يقوم على

لمعية العاطفة ، لأنه في الواقع زواج إكراه . وهى في ذلك مثل

قيس ، كلامها لا يؤمن بمفروق لئلا هذا الزواج ، حل حين يعتقد

كلامها في حقوق الحب ، وأن له قدسية ، لأنه رباط يلى لا يكفربه

سوى حيد الأوهام والتقاليد البالية . وهذه العقيدة في قدسية

الحب ، والكفران بكل ما يقف في سبيله عقيدة صوفية رومانتيكية

الرومانتيكيين ومسرحهم بسبب فهمهم العاطفي ، وقد س هذه
الأسنة لرومانتيكيين جد جاك روسو في قصته (ميور الحديده) وأثر
شوقي هنا بالأدب رومانتيكي واضح لا لبس فيه . وفي جميع هذه
القصص والمسرحيات الرومانتيكية تعرض الزوجة الحبيب مع حبها .
تمام كما صحت ليلي في قصصها الحبيب مع قيس

واللهذا السابقان موقف ليلي وقيس من قضية العاطفة . وما
ترتب عليها من عذرية ليلي ومن عرض قيس عليها الحبيب ، متصلا
وتن اتصال في مسرحية شوقي ، غلبت عليها عاطفة الحب التي أشربا
في عصرها الصوفية لرومانتيكية معاً واللهذا من مواقف تلبية
لحبة المهمة في مسرحية شوقي

وقد التفت في مسرحية شوقي آثار التيارات الفكرية السابقة عليه
من طسمية صوفية ورومانتيكية ، ولكن شوقي - على الرغم من
إفادته بها - لم يزل في صوفية قيس ولا رومانتيكيته . كما لم يزل
في التحليل النفسي العاطفي ولا الاجتماعي ، وإلى هنا بصورة نفس
والمأساة مع ليلي ، لكونها تحبها العربية القديمة ، وأكسبها بعض
الجنسية ، وتضاف في الناحية الصوفية النفسية بعين في الأدب
الفارسي ، والطابع الفوري العاطفي يخص في الأدب العربي القديم .
وفي ذلك ، أننا ثلاث صور مختلفة لقيس ، وقد كانت الأجزاء التي
دسة الصوفية في رواياته العربية مما سهل دخوله في الأدب الفارسي
فسيوفا صوفية . وعكسها اجتماعيا على طريقة الصوفية . وأصبح بذلك
شخصية أدبية عالمية مره القسب متنوعة دلالة . أكثر حياة وتأثير
وعندما في دلالة من مجرد شخصية تاريخية محصورة في دائرة أخبارها
الخاصة بها . وهن الشخصيات الأدبية على الشخصيات التاريخية
أنها تصبح محالا للتيارات الفكرية ، والمشاعر النبيلة الإنسانية .
ونصود القضا العامة الخالدة ، هي لا تطف عذ حدود ما وقع ،
ولكنها تصور على حد تعبير أرسطو ما يمكن أن يقع ، وهذا كان
الأدب الموضوعي على حد النحو أكثر فلسفة من تاريخ

وقيس بعدى الصوفية الرومانتيكي ، ينشئ في بل إحساسه
وعشق تكبره ، وسامى حبه بشخصيته فادست الفلسفة كما صورها
جوتة في الجزء الثاني من مسرحيته ، حيث يصل فاوست إلى الحقيقة
عن طريق عاطفته وحبه للجمال ، وسهى مسرحية فاوست في جزأها
الثاني هذه الحزمة التي تمكن أن تضعها كذلك على لسان قيس كما
أبناءه . إذ يقول فاوست : «إن الأثولة تقودنا إلى الأعلى» .

معا ، ولذلك مثله فلسفة العاطفة عبد الرومانتيكيين والصوفيين كما
قلنا من قبل . وشوق في تصوير ليلي وقيس من هذا الحساب قد
استمد من شخصية قيس في أدب الفرس والأدب الإسلامي
جملة . كما استفاد من طلائع على أدب الرومانتيكيين ولقد تأثر
في موقفين ، أحدهم بعشق ليلي ، وهي أنها ليست عذراء بعد
زوجها من ورد . وهذا ما ليس به أثر في روايات قيس بحرية .
وهو محكي في جميع قصص قيس ويلي الفارسية والبركية . ولقد
أقامت ليلي مع ورد إقامة مضطربة . فصح له محكم واجب ظاهري
وعطى معه بقية عيشها على مصعب وناس . وكان ورد نفسه يؤمن بما
تؤمن به ليلي من قضية العاطفة ، ولقد نزل على إرثها . ولم يفر
بها . وإنما أسكسها في عصمتها لأنه كان يحبها وحرما على مكانته
ومكانها كما تفهم بذلك التفيد الفارسية . ولذا يصعب ورد في
حدثه عما ليلي بالشمسية

«إذا جنبنا لأنال الحقوق

نحن قداسيد أن ،ألا ،

ومن أجل إعاد ورد بقصتها هذه . وأنه لاحق له فيها .
جمعها بقيس وتركها معاً . وينهم من الموقف الخاص بذلك في
المسرحية أن ورد ترك عمراء حاديب برفق ما يقولان . وهذا موقف
شبه في الأدب بحرف موقف زوج عفره من حبها بعدى عروقة من
حرام في بروي من أخبارها . ولكن شوقي يصعب موقف ورد في
مسرحيته صفة دسة مقتبسة من أحبا قيس الصوفية في عيني في
مسرحية شوقي نصف و د في إجلاله من وعده فذهب لفرق الزوجية
بها . يصعب مخرج

فورد يا عفر لا نظرك

مروعة في الوجدان أو وزعا

وقد كانت إيمانه ليلي على هذا اليأس في منزل زوجته لا تؤمن بها
سبا لئلا يحصل هتت حبا على أثره . ومات قيس على إثرها

وموقف الثاني أصبح عن إيمان قيس نفسه بقضية العاطفة
وبطلان الزواج الذي لا يقوم عليها . هو أن فيها حبي تعمره بغيره
من روح ليلي في نقائه بقاءه . لا تلبث يراى غيره أن تنطفئ . إذ
سرعان ما يصدق وبدا في أنه لم يفرها . وأنه هو الآخر صحيحة
التنايد . ثم إنه تعرض على ليلي أن يهرب معه . ومأنة عرض
الحبيب على حببته أن يهرب معه من منزل زوجها الذي لا يحب غير
مروء في الأدب العربي . ولكنه مألوف مطروفي في قصص

مع الكتب

محاولة في الكشف عن واقع القصة العراقية

جهاد مجيد

لبعض القصاصين هي ليست فيهم وليسوا بمستواها اطلاقاً ، وواجه من عدم اقتناعهما بما كتبه قناعة كلية لذا اتاحا لنفسيهما مجال نقضه في وقت آخر ٠٠ والاعتراف الصريح بالوقوع في الخطأ لم يكن خالصاً (لوجه الله تعالى) بل تمطية للمحابة التي تمت مع بعض القصاصين من جهة وتبريراً للمتعسف الذي لحق قصاصين آخرين من جهة أخرى ٠ وكان ذلك على حساب الموضوعية المتوحاة منهما ، كما قد بين واعيين لهما بصورة ثاقبة ٠

كما شرقت منهما دراسة جديدة في محتواها ومسامها ، بحس روحهما كاديين من الادباء الشباب يستعدان فيها عن كل الاشكال المحصرة سلماً ، والكليشاش التي امتص الاستعمال فاعليتها ، والمقدح حاراتها ، لكهما معياً يزخران مقدمتهما بتلك الصيغ البالية (نحن لا نرعى الكمال ولا ندعي العصبة ٠٠ ولا ولا ٠٠ الح) ونسي الناقدان او تناسيا ان الانسان المعاصر في غنى عن اللجوء الى اساليب تواضعية بالية هي من مخلفات وضع نسعي الى قبح اخلاقيته ومفاهيمه (التواضع والغرور كلاهما صفة برجوازية - لينين ٠)

يبدأ ياسين الناصر دواسته بعبارة غارودي الشهيرة (لم يعد الصمت ممكناً) ولعمري لا ادري ما اهمية هذه العبارة في هذا المجال !! هل لها مسوغ ما ؟ من الذي كان صامتا ، الناصر ؟ ام القصاصون ؟ لم بقية النقاد والمتابعين للحركة القصصية ؟ لم يكن احد من هؤلاء صامتا فلماذا ادن هذا التضمن غير الضروري لعبارة غارودي ، اربعة في الترويق ؟ أم من باب استعراض المقدرة الحفظية !!؟ ويتكلم ياسين عن دور القصة في كشف الواقع واستجلاء خصائصه وسماته فيعيد في ذلك لكنه يفاجئنا بتقسيم الاتجاهات القصصية الفحيب !! حيث ينسبها الى ثلاثة اتجاهات ، الواقعية التقليدية ، الواقعية الحديثة ، تيار الوصف ٠

ان اية حركة ادبية تحتاج بالضرورة الى رصد نقدي يتأخر بمرافقتها من اجل تثبيت مساراتها الصحيحة والتأكيد عليها وتمرز الشواذب وطرحها خارج تلك الحركة بغية ، ومسلها - اي الحركة - الى مستوى مسؤولياتها التاريخية بتحقيق التواصل بينها وبين واقع الجماهير ٠ وهنا ، في العراق ، تردى النقد كثيرا ، وتغلف كميا ونوعيا عن الناج الثمري والفصصي ، فكان ذلك احد اسباب ضعف الحركة الادبية عندنا ونعثرها ، وفي الونة الاخيرة ، في الثلاث سنوات الماضية ، رافقت الحركة الادبية بصورة اجمالية ، حركة نقدية ، راصدة ، محللة ، وموجهة ، وبصورة خاصة في ميدان القصة القصيرة ، فبرز في هذا المجال نقاد شباب اتسموا بالوعي والجد وادراك المسؤولية ، وقد تمكنوا من ادواتهم النقدية ، واستطاعوا استيعاب كل التجارب القصصية ، ومناقشتها وبيان محاسنها ومساوئها وتحديد اتجاهاتها او مساراتها الراهنة والمستقبلية ٠ ومن ابرز نقادنا الشباب هؤلاء ، عبد الجبار عباس ، فاضل ثامر ، وياسين الناصر ، وقد امتاز هؤلاء بعض نقدي حسن ، وقدر تحليلية ممتازة ، ومحصلة ثقافية واسعة ، وداؤوا في بحث اتجاهات القصة العراقية ، وجدوا في مناقشة كل ما ظهر فيها ، وتشخيص هزايه وتقييمه ووضع في مكانه ، وقد اتسموا بالاخلاص والصدق والنزاهة ، والموضوعية ، وابتعدوا عن المحابة والمجاملات والتعاطف ٠٠٠

وكان طبعيا بل وضروريا جدا ان يصدر كتاب في القصة والنقد يحوي حصيلة دراسات هؤلاء النقاد ونتائجها التي توفرت عبر المتابعة والرصد والتحليل ، فكان كتاب (قصص عراقية معاصرة) للناقد فاضل ثامر وياسين الناصر ، عملا وثائقيهما في تاريخ القصة القصيرة في العراق ، ويعتبر بادرة رائدة ومفكرة اولى من نوعها في العراق ، امتاز هذان الناقدان على غيرهما بكونهما طرحا رؤيا نقدية واضحة المعالم ، ومحددة ، ومازلت اتق بهما كل النقة ، رغم ملاحظاتي التي سأوردها فيما يلي حول ماورد وعالم يرد في كتابهما (قصص عراقية معاصرة) التي ارجو الا يساء فهم مراميها ، لانني اهدف الى تأكيد الصواب وطرح الخطأ جانباً ولست ازعج ان لما اقول صفة الاطلاق ، لكن عذري فيه اني اراه حقيقة لا استطيع منع نفسي من تسجيلها وابطاها ٠

في رأيي ان طروفا معينة ، لاصلة لها بالنقد الموضوعي ، ضغطت على الناقدين واخضعتهم لمقتضياتها ، وهذا امر لم نلاحظه عندهما سابقا ، حيث ركنا الى الفسور في موضوعيتهما وتخفيف الحماس عند الكلام على بعض القصاصين المبدعين ، لينقى قصاصون معينون في مكان البروز والتائق مما جعلهما يقولان في بدء الكتاب (ماقدمته القصة مازال محور نقاش وخلاف بين النقاد) وهو تبرير سبق ، ورد على اي اعتراض يرد حول منحهم صفات

من الشعب وحاولوا ان يجيبوا على اسئلته المطروحة امام وقائع الخمسينيات (ثم يقول في اسفل الصفحة نفسها (ان ظهور تيارين او خطين ضمن الواقعية الحديثة ، احدهما تجريبي يستخدم تيار الوعي والتداعي خاصه عند فؤاد وعبد الملك نوري ، والاخر واقعي يقدي يتم بشاكل المجتمع وينتهي اليه فكريا ويعاني ترسبات الرد خاصة مشاهد الوصف عند الدبلاغ ولطفي والصفر وفرمان) نحي عبد الملك من مكان كان قد وضعه فيه اعلى الصفحة نفسها وهو مكان الاقتراب من الشعب والاستجابة الى اسئلته المطروحة !! وبعد ذلك تتسأل الم يكن عبد الملك وفؤاد التكراري متبعين فكريا الى الشعب !! ان اطلاق مثل هذا الرأي مقامرة حقاً ، فمحمل ما كتبه القاصان لا يشير الى ابتعادهما عن الانتماء الفكري الى الشعب ، ثم ان الابتعاد عن الاجابة على الاسئلة الشعبية المطروحة لا يعنى بالضرورة الابتعاد عن الانتماء الى الشعب فكريا ، بل يعنى فقط اهتمام القاص بقضية قصصه وتصعيد الابداع فيها ولكنه ظل يستمد مادتها من واقع الشعب ، وكان عمل فؤاد التكراري وعبد الملك نوري بمثابة (تطويع قضايا الواقع الى مجازاة المدارس الحديثة) وهذا التعبير مستعار من ياسين نفسه . وليس الانتماء الفكري للجماعات رديف المباشرة في الطرح والانية في المعالجة والسرد السطحي والوصول العاجل الى حنب قريب . . .

يقول ياسين النصير (كانت الاوضاع الاجتماعية لا تعطي فرصة للكاتب المنتمي للخلاص من اسارها ولا تدع التيارات الاجتماعية التجريبية ذات الاطلاع والتقافة تهرب من اسارها فالمراوحة ضمن قصة واحدة بين تيارين يقعان على ارضيتين مختلفتين كان ضربا من الخيال) وقوله هذا يتناقص تماما مع ما سبق ان اكده (ان قصص عيسى اصغر ومحمود الطاهر وغائب طعمة وفرمان وعبد الملك نوري وعبد المجيد لطفي وغانم الدبلاغ نهتم بالبطل الشعبي المنتمي اهتماما يليق بثورية المرحلة دون ان يؤثر ذلك على استخدامهم للاشكال الجديدة) . فكيف تكون المراوحة بين التيارين ، الاستفادة من التيارات الاحسية التحريرية ، مع المحافظة على الانتماء للمجتمع صرنا من الخيال مادام هناك كتاب اهتموا بابطال شعبيين اهتماما يليق بثورية المرحلة (دون ان يؤثر ذلك على استخدامهم للاشكال الجديدة) ادن اين تكون استحالة المزوجة التي عد النصير تحقيقها ضربا من الخيال % ! ! وظهر الشعر والرمز في القصة لا يعود الى الكبت في بعض (المناحي السياسية) كما يقول ياسين النصير او ان القاص اتخذه مهريا من الواجهة الفعلية اليومية للاحداث ، فالقاص الجديد يبحث دوما عن اساليب جديدة لها القدرة على استيعاب تجاربه الحياتية المتجددة تلقائيا . لتكسب قصصه تكنيكا عاليا منسجما مع دقة مواضيعه

وكم اشتغل في هذا التقسيم الذي يخالعه فيه حتى وميله قاصل ثامر حيث نهم من دراسة فاضل ثامر انه يقسم القصة الى اتجاهين ، اتجاه واقعي ، واتجاه تجريبي . وتسمية (تيار الوصف) قاصرة ومحدودة ولا يمكن ان تشمل اتجاهها كاملا ، ويقع النصير في خطأ جسيم حين يتكلم عن هذا التيار حيث يحدده (بالبطل الشعبي الواعي الذي يحيل حركته اليومية الى فعل موجه ، وكذلك اللغة الشعرية الوصفية الجميلة والحدث العميق الشامل غير المباشر) وهذا مجرد وصف كلمات ، فهل يعنى ان تكون اللغة الوصفية اطارا للحدث !! اطارا للبطل الشعبي الواعي ؟ ! ليست هذه العناصر كلها متلاحمة ويبع كل من الآخر ، ويمتزج معه في تصاعد واحد ! ! انه فصل ميكانيكي بين عناصر القصة مرفوض ، وتسميته بتيار (الوصف) قاصرة تماما ولا تشمل الا حراً منه وهو الوصف ، والنصير نفسه يقول ان هذا النوع من (ضمن الواقعية الحديثة) فلماذا اذن نبحث عن تسمية له ، وبهذا القصور وهذه الضالة ، فبإمكاننا ان نقول هناك خطان في الواقعية الحديثة لما كل منهما الى حاسب الآخر ، كما نرى النصير نفسه هذا النمو المتجاوز اما الوصف الذي يلج النصير على منحه استقلالية عن بقية عناصر القصة فيسميه تيارا فليس حارحا عن مضمون القصة بل هو من ضمنه ، وليست هناك انفصالية بين احراء القصة فكل عنصر ينتشر في جسم الاحير في تطابق تام واذا حصل بعكس ذلك فسيؤدي الى رداءه القصة . ولعل النصير في هذا التقسيم الذي اضناه الحارح كان ينظر الى الشيئية ، فحاول ان يجد تسمية تحتويها لكن ذلك عرود ، اولا لان الشيئية ليست وصفا بل تجسيدا حيا وثانيا ، ان الشيئية بجمهورها الغربي لم تمارس في قصصنا ولكن هناك استعادة ذكية منها في بعض القصص مع المحافظة على اهم عناصر القصة الاخرى . . .

حيثما تكلم النصير عن القصة الخمسينية اغفل - وكما يبدو لي - متعمدا نزار سليم ، يحيى جواد ، جيان شاكر خصاك ، عبد الله بيازي ، وهذا التعامل الذي شاركه فيه فاضل ثامر ايضا غير مبرر ، فهؤلاء جادوا بمطاء ثر على القصة العراقية ، وهم صوب واضحة في طريق القصة الخمسينية تاريخيا على الاقل ، ولا يمكن ان يقيموا بهذا الاعمال المعصود وتمارس ضدهم مؤامرة صممت حائرة . وقسم النصير القصة الواقعية الحديثة الى اتجاهين متعاكسين (احدهما يستجيب للمشكلات الالية ويحجب عن اسئلة الناس المطروحة ، والاخر ابتعد عن ذلك وراح يبحث عن التجديد والتفاعل مع التيارات القصصية الحديثة) فوقع في تناقض يذكر بعض الاسماء كصنادج لكن تبار فهو يضع عبد الملك نوري في كلا الاتجاهين حيث يقول (اقترب عبد الملك نوري وعيسى الصفر وآخرون

دراسته يوجه الطعنات الى هؤلاء منا يتناقض تماما مع اقواله السالفة (انهم كتبوا عن الشخصيات بافكارهم متصورين انها هي افكار هذه الشخصيات) (ان شخصية اللاشخصية كانت مطهرا واقعا لفترة الخمسينيات) ويقول ويندو للقاري انه واثق من قوله (ان قاصصنا الخمسيني كان برجوازيا بكل ابعاده وان انتمى سياسيا الى افكار الطبقة العاملة) ويعود ليقول فيحدث تناقضا حادا (ان زمنا تاريخيا مهيئا بفعل الظروف الموضوعية السابقة حدد يوعي جدلي مسار القصة الانتقادية ابان الخمسينيات هذا الزمن نجد معالمة في ظهور الطبل المتمي الثوري الذي يشكل بعدا جديدا لنوعية الشخصية) اذا كانت هناك ظروف موضوعية هيأت ظهور بطل ثوري متم في القصة الخمسينية لهذه الظروف يجب ان تكون قد حلت بلا شك نمودجا متميا ثوريا في المجتمع قبل ذلك اذن لم يعد القول بوجود (اللاشخصية) صحيحا . والشخصية التي قدمها كتاب الخمسينيات ذات وجود موضوعي في الواقع ، مادام هناك بطل ثوري متم في القصة الخمسينية يحمل معالم فترة زمنية تاريخية مهيأة بفعل الظروف الموضوعية .

والفرد لا يسامل وفق انحداره الطبقي ، بل وفق اقتناؤه الفكري للطبقة ، فبانتهاه الفرد الى افكار الطبقة العاملة والسعي للعمل من اجلها لا يمكن ان ينسب على غير هذه الطبقة (فكل من ماركس ، انجلس ، لينين ، منحدر طبقي من الصفة البرجوازية ولكن كلا منهم لا يسلم ان يطلق عليه (برجوازي)) اذن القاص الخمسيني ليس برجوازي الابعاد مادام قد انتمى الى افكار الطبقة العاملة ، فكيف يكون (برجوازيا بكل ابعاده وان انتمى سياسيا الى افكار الطبقة العاملة ؟) والانتماء السياسي الى فكر الطبقة العاملة الا يشكل بعدا عند الفرد ؟ فكيف اذن يكون برجوازيا وبكل ابعاده ؟ تنتفي الهوية الحقيقية التي اراد ان يوحدها التصير بين القاص وقصصه وشخصه ، ان قصاصي الخمسينيات يطبق عليهم تماما قول غارودي (استطاعوا اقتقاد الابعاد التاريخية لطبقتهم) فلو لم ينسب الانحدار الطبقي لهؤلاء القصاصين ، لو لم يتحولوا الى جانب الطبقة العاملة كليا ، لنشأت بينهم وبينها حواجز عالية تفرضها مصالح طبقتهم ، وتحول دون تواصلهم مع الطبقة العاملة ، لان فكر الطبقة ينجم عن احتياجات طبقية بتحسبها مفكرها وكتابها ، فهل كان القاص الخمسيني كذلك ؟ اي تعبر قصصه عن احتياجات الطبقة البرجوازية ؟ هل حالت سدود مصلحية برجوازية بينه وبين الطبقة العاملة . فتسارع وتقول عنه انه (برجوازي بكل ابعاده) ؟ هل كان القصاصون الخمسينيون برجوازيين حملوا بضائر برجوازية داخل صفوف الطبقة العاملة ام هم برجوازيون

وتعدها ، وقد اكتسب القاص العراقي الرمز والشعر من خلال تعامله مع التيارات الادبية الواعدة علينا وانفتاحه عليها اما من خلال الترجمة او من خلال اطلاعه عليها بلغاتها الاصيلة . . . واذا كنا نأخذ بما يفد الينا انسا لاننا بحاجة اليه نكمل به فكرنا ونطوره ، اما ربط ذلك بالهروب من المواجهة الفعلية اليومية للاحداث فيشكل دعوة صريحة الى البقاء في الخلف والقصور او في الاقل المواجهة في مكان واحد . اما مسألة الهروب من المواجهة الفعلية اليومية للاحداث فهي الوجه الاخر لسعي القاص الى التحديد والتطوير والوجه الاول لها التفاعل مع المدارس والاتجاهات الحديثة الوافدة ، فتكون مسألة التحديد على هذا النحو :

١ - الاطلاع على الاتجاهات الحديثة والاستفادة منها في خلق فئة قصصية عالية .

٢ - اختيار مواضيع تناسب والاشكال الجديدة (تطوير قصايا الواقع الى المدارس الحديثة ، كما اشار النصير نفسه . .

وبالطبع ان العصر الاول يؤثر في القاص دعتبا ويمنحه القدرة على انتقاء مضامينه لانه سيشكل جانب من وعيه الذي يتعامل به مع الواقع ويعالج من خلاله مواضيعه ، ونتيجة لنمو فكره وتطوره فسيبتعد عما هو مباشر وما هو آني ، اذن لم يهرب القاص مطلقا من (المباشرة الفعلية اليومية للاحداث) كرد فعل للكبت السياسي بل كان نغوره منها لانه لم تعد بمستوى تطوره الفني ، ولو ان للكبت السياسي اسهاما في ذلك . واذ كان ياسين يرى في النجوى الى الشعر ان (الشخصية المحورية لا تنظر بمطار غير شعري ، وان في حياتها واكتشافها لمشروعيتها في العمل (المهاج الشعري) ومن خلال هذا المهاج يتولد احساسها وطريقة تعاملها ومن ثم يكون وجودها المبرر ، وان جميع الاشياء والشخصيات المحيطة بها لا تكون الا في مواقع شعرية) اذن لم نكر استخدام الشعر او بالاحرى الوصول الى الشعر مهربا بل انه قصد عن وعي لاكتساب الاداة الصحيحة الوحيدة للتعامل مع قضايا الواقع ، للوصول الى الشعر للنفاذ الى ما هو (في مواقع شعرية) ، واما البقاء ضمن المواجهة اليومية يعني عدم اكتشاف هذه الاداة الجديدة الضرورية ، اي تخلف القاص عن واقعه الذي امسى محتاجا للتعامل مع قضايا (بنهاج شعري) .

ويندو لي ان النصير لا يستطيع مواصلة دراسة مطولة ومتشعبة دون ان يقع في تناقضات بينة ، فاذا كنا قد قرأنا له عبارات آكال فيها الاطراء والمديح والرضا عن القصة الخمسينية (اهتموا بالمطل الشمسي المنتمي اصناما يلبق بثورية المرحلة دون ان يؤثر ذلك على استخدامهم للاشكال الجديدة) لكنه في مواضع اخرى من

والبنية العوقية صفة تاريخية تمنح عن قاعدة اقتصادية معينة في فترة تاريخية معينة . فسادا اد (بنى فوقية) ؟ فكم بية عوقية كانت أمذاك ، المعروف ان البنية العوقية تزول بمرور القاعدة الاقتصادية التي تتركز عليها فهل توجد أكثر من قاعدة اقتصادية واحدة في مجتمع واحد ؟ فرضت تعدد البنية العوقية ؟ أم البنية العوقية الواحدة انشطرت الى بنى ؟ وما هي هذه البنى المتعددة ؟ انصبي الصبر ان هناك أنظمة متعددة لكل منها مؤسساته ودوائره ، وافكاره ، واحلافه في مجتمع واحد) له قاعدة اقتصادية واحدة ؟! وإذا كان هناك صراع قوقي فهو ليس الا نتيجة التناقض بين القوى المتحدة الجديدة والعلاقات الانتاجية القديمة ، ولهذا التناقض نفس المفعول حتى ولو كان الامر معكوسا كان تحاول جهات ما فرض علاقات انتاجية قديمة انتهت تاريخيا ، لتمثل نفسها بشكل الفصل مما هو موجود فعلا ، على قوى الانتاج الجديدة في محاولة لنس فاعلية هذه القوى الانتاجية الجديدة وازالتها لاحلال قوى انتاج متخلفة تواقعها .

ان علاقة الم الجدلية المتميزة بالنظام الاقتصادي لم تكن واضحة لدى ياسين اذ لا يمكن ببساطة ان نحدد مصدر الوعي الاجتماعي ونرجع كل انعكاس الى منشئه الاول . ولا نستطيع ان نربط مباشرة بينه وبين النظام الاقتصادي . فالتأثير في فترته . بل يمر ذلك عبر تحليل معقد ومعرفته دقيقة لتبادل الفعل بين اشكال الوعي الاجتماعي المتعددة : الاخلاق ، الدين ، القانون ، الفن ، الفلسفة ، وننحصر نسبة تأثير كل منها في الاخر ثم رد الفعل الذي ينجم عن هذا التأثير . كان لنين يؤكد ان كل ميادين المعرفة يظهر فيها انعكاس الواقع الموضوعي حليا الا الفن والادب لانه يمر في عملية معقدة ، وقد حذر المجلس كثيرا من تأويل الماركسية بروح المادية المتدلة والنظر التبسيطي لظواهر الوعي الاجتماعي والذي كان يسعى الماديين الاقتصاديين مبسطي الماركسية ، حيث اردوا استنتاج ذلك الوعي استنتاجا مباشرا من مستوى اسلوب الانتاج . ففي النصف الاول من القرن التاسع عشر ازدهر الادب الروسي ازدهارا كبيرا بينما كانت روسيا اقتصاديا بلادا قطاعية ترزح تحت استبداد وتعتسف القيصر لقد ظهر ادباء كبار امثال بوشكين وتورجيفيف ودوستوفسكي وبلنسكي وتولستوي فيما بعد ، وقصد اثروا جميعهم في مجرى الحياة الاجتماعية تأثيرا بيتا وبدو ذلك لاول وهلة شيئا كثيرا وحيالها اذا اردنا ربطها بالحياة المادية للمجتمع ، فهل هو مناقض لها ؟ هل هو معرل عنها ؟ كلا بالطبع ! لا يناقض الا المفاهيم السطحية لماديين الاقتصاديين الذين يعتمدون الربط المباشر بين ظواهر الوعي الاجتماعي واسلوب الانتاج وكتب كونستانتيو

افهموا الابعاد التاريخية لطبقتهم ؟! في ضوء ذلك يستطيع الناقذ ان يحدد هوية القاص الحمسيني الطبقة لجمعية لا بالسر السريع الى احذاره الطمقي . بل الى محاوره صمات طمقته التاريخية ، والصراع الطبقي على مستوى الطبقات لا على مستوى افراد ، وبامكان المثقف ذي الاحذار البرجوازي ان يحوض هذا الصراع كليا الى حاسب البروليتاريا وحينذاك يفقد صفته البرجوازية ومعب مثل هـ كما يقول كاوسكي (استثناء في قلب طمقته) .

يقول الصبر (يمكن اعتبار الصراعات التي حدثت في بنى المجتمع العوقية هي التي اوجدت الم القصصي لان القاعدة الاقتصادية بعد نموز ١٩٥٨ تسير في اتجاه مادي يفرض نوعية الرؤية من خلال مواقع ثوريه لكنها لم تستطع ايجاد فنها الخاص بها ان ما يمكن قوله هنا ان قصة الستينات هي اولها كانت حصيلة لصراع البنى العوقية فقط) اذا كانت القصة في فترة ما حصيلة الصراع بين (البنى) العوقية ، فحصيلته اي شيء تكون تلك (البنى) ؟ ما هو الاساس الواقعي لشيئها ؟ هل يمكن لاحد ان يفصل البنية العوقية عن القاعدة الاقتصادية ؟! نعم في الحال فقط ، اما في الواقع فالبنية العوقية انعكاس للقاعدة الاقتصادية حيث تحددها الاحيرة وتكيفها لها ، فاداسمما ان انصه سسبية حصيلة الصراع بين (البنى) العوقية فقط فبها سقور ايضا انعكاسا لواقع الاقتصادى بصور غير ساميره . انه قصور في فهم جدلية الفعل المتبادل بين كل هذه الاشياء (القاعدة الاقتصادية البنية العوقية والفن - مع الانتماء الى ان الفن حر من البنية العوقية وانفصل عنها للدراسة -) فلا يمكن باية حال من الاحوال ان تكون البنية العوقية بمعزل عن اساسها المادي ، وما ينجم عن هذه البنية العوقية مرتبط هو الاخر بذلك الاساس ، ليس ارتباطا ميكانيكيا ، بل جدليا . فكل ما يحدث في البناء القوقي ما هو الا انعكاس لحركة الواقع المادي ، واذا كانت القاعدة الاقتصادية قد خلقت انتاجها ماديا يفرض الرؤيا من مواقع ثورية كيف يمحز هذا عن آراء تأثيراته التناقضية والقيام بمفعوله الحتمي وحق الاشكال والصيغ المتناغمة معه في الفكر والفن ؟! يبدو ان الصبر لم تتوضح في دمه علاقة الم الجدلية المتميزة بالواقع المادي يطبق الاحوال جرافا ، واعد الى مقبلة الكتاب التي تتناقض مع رأى الصبر هنا حيث ورد في المقدمة عن القصة السيسية (عكست سلب وايجاب التغيرات الاقتصادية والسياسية والفكرية) فكيف تكون هذه القصة في موضع آخر حصيلة (البنى) العوقية فقط وكيف تكون القاعدة الاقتصادية عاجزة عن توصيل مفعوليتها في الفن ؟

مع ما سبق ان تغلناه عنه حول القصة نفسها [عكست سلبا وإيجاب التصورات الاقتصادية والسياسية والمكرية] ١٩ وكيف يكون قلق وتآزم ذاتية القاص في معزل عن واقعه الذي يفرض عليه انعكاساته ومؤثراته فيه ؟ هل أتى هذا القلق والتآزم من عنديات الذات ؟ كان ينشأ موضعيا داخلها ؟ هل شل الواقع عند النصير عن الفعل في الفرد أم تبلدت حواس الفرد ؟ إذن يجب ان تبحث عن سبب تغيير الافكار وتطورها أو انعكاسها لا في شروط الحياة المادية للمجتمع بل في الافكار نفسها لقد سقط النصير في حبال المينافيزمية جراء الطرح العاجل لافكاره هذه ، فوجود ذات قلقة مأزومة خارج الواقع يقتضي ان يكون لها وجود منفصل عن هذا الواقع ، ويقتضي ان يكون وعيها منفصلا هو الآخر ، امتدادا للفكرة المطلقة اذن سيكون الوعي أو الفكرة المعطى الاول والوجود المادي انعكاس لها ، أي معطى ثان ، هذه مثالية حقا ! وادق ما توصف به انها هيكلية المصدر وادا كانت القصة الستينية [حصيللة لصراع البنى القومية] ليس الواقع السياسي من ضمن [النشء العنيفة] ؟ كيف لا تمكس قلقه وتآزمه اذن ؟ والنصير حين يصعب الحيل الحديد بانه [يفقه الى حد بعيد وضعه] يقول في موضع آخر [التحول القاص عن حظه الصحيح] فكيف يكون واعيا الى حد بعيد لوضعه ؟! والنصير نفسه يقول عن هذا الجيل [التحول الذي حدث نحو الواقعية الحديثة عند قصاصينا الآن هو الاحابة على تفاعلة وسطحية القصة التي التي سادت من ١٩٦٣ - ١٩٦٧ فكيف ولد هذا الجيل باقيا لوضعه ومدركا الى حد بعيد ؟! وقال عنه ايضا [ان رمزهم لم يكن خاصا بواقعهم أو بشخصيات ابطالهم بل كان عفويا مستخدما من زاوية الرغبة في الاستخدام] ؟! وعندما يتكلم عن تكون نموذج حياتي جراء رؤية فردية ينهم القاص الستيني بانه [لم يستطع ان يبلور مثل هذا النموذج رغم امكانية توفر خصائصه] !! فكيف يكون هذا الجيل الذي ولد بعد خلو الساحة من كتاب الخمسينات واعيا وضعه ؟! والى حد بعيد !! يبدو لي ان النصير يقصد هذا التخطئ ، وهذا التضارب الحاد في كل افكاره لكي تتلون دراسته فيجد الجميع فيها مآربهم على تباينهم وتعارضهم ١١٠٠

ويقول النصير [ان القصة لدى هؤلاء الكتاب اداة يصرون بها عن وجهات نظرهم عن الاشياء وعن معظم الحقائق الاخرى التي تعاش نفسياتهم] لماذا لا تكون القصة اداة للتعبير عن الاحساس بالاشياء ، فبذلك تكون اغنى حركة وارقي فنية ، واما ققاص ادرك البؤس الشاسع بين الامرين ، فالتعبير عن وجهات النظر تقتضي الانزلاق الى نقل التقريرية ، الى المباشرة ، اما التعبير عن الاحساس بالاشياء فسيطرح رؤيا القاص بشكل فني عال لا يتردى في

[لقد كان الادب الروسي الكلاسيكي الطليحي التعبير الفكري عن النزاعات بين القوى المنتجة الجديدة التي كانت تصبغ في حوض المجتمع الاقتصادي نفسه وبين علاقات الانتاج القطاعية التي اجتازتها الحياة واصبحت عائقا يعيق تطور القوى المنتجة وتطور المجتمع نفسه] . واذا كان الادب الروسي تعبيرا ايجابيا عن هذا التناظر بين القوى المنتجة الجديدة وعلاقات الانتاج القطاعية القديمة بينما كان الادب الستيني في اولياته غارقا في السلبية والانهرامية ، فلا يدعونا هذا الى القول بالقطيعة بينه وبين الظروف المادية في المجتمع ، فلمقلوب التناظر بين القوى الانتاجية والعلاقات الانتاجية نتيجة مقبولة ايضا كما بينت سلفا ، كتب اكونستانتيونوف عن ذلك ايضا [ان اشد التطورات ايمعنا في الخيال ليست الا انعكاسا خاطئا ومصنوخا ، والحق يقال ولكنها مع ذلك انعكاس لشروط الحياة المادية] ولناحد مثلا تاريخيا اخر ، ففي ألمانيا ولد الفكر الثوري في منتصف القرن التاسع عشر فشكل في الظاهر تناقضا مع واقعها الاقتصادي المتخلف عن بلدان اوروبية اخرى كان الحال له فيها متورما بشكل اوح ، ولكنه - اي الفكر الثوري في حقيقته لا يمكن فصله عن ذلك الواقع اذا بدا في الظاهر غير متكافي ، معه فحقيقة الامر ان العلاقات الانتاجية في ألمانيا انذاك لم تكن محققة للتوافق الضروري مع قوى الانتاج الجديدة المتقدمة عليها في تطورها اي كآث هناك تنافس قوي بين قوى الانتاج وعلاقات الاساج البائدة ، ونتيجة ذلك استق الفكر الثوري ليعبر عن جوهر التحول المادي في القوى المنتجة . بهذه الاسس نستطيع ان ندرك امشأ المقتد للانكار والاداب والفنون كتعاقبات دقيقة وشائكة لبناء الوعي المتولد وبشكل غير آلي تبسيطي وفق شروط المجتمع المادية . لان التعقيد في بنية المجتمع الفوقبسة والتحتية يحول دون امكانية الربط المباشر بين العمل الفكري والواقع الموضوعي ولو كان المجتمع داليا لتمكن ذلك بسهولة .

ويصفي النصير في دراسته فيقرر خلو المساحة من كتاب الخمسينات ثم يقول [فسح المجال لميلاد جيل جديد يفقه الى حد بعيد وضعه لم يشارك مأساة صمت القصاصين السابقين ولم يجعل من قصته سلاحا كقصة الخمسينات بل جعلها اداة مصرة عن ذاتية قلقة مأزومة هي ليس قلق وتآزم الواقع السياسي مما اصبح حربه اليومي هو لا يمكن تبريره] اذا كان حرب هذا الجيل غير مبرر فكيف يكون [يفقه الى حد بعيد وضعه] ؟ اذا كان الامتزاج بالواقع وعدم الهروب منه من متطلبات تلك الفترة كما يشيخ النصير ، فاعراض القاص عن ذلك الا يعني جهله بمتطلبات تلك الفترة ؟ وعدم ادراكه لوضعه ؟ عكس ما وصفه النصير سابقا ، الا يتناقض قول النصير [اداة مصرة عن ذاتية قلقة مأزومة هي ليس قلق وتآزم الواقع السياسي]

في العلائق المنطقية شأن المقالة في طرح وجهات النظر ...

واخيرا ٥٠ ليست ادري كيف يكون ابطال عبدالرحمن حبيد الربيعي قد تركوا احزابهم السياسية او انتماءاتهم الفكرية لا عن موقف معين ١١٩ فترك الحزب او التخلي عن الانتماء الفكري ليس موقفا بعد ذاته ، يبدو ان التصير اورد ان يقول ان موقفهم هذا لم يصدر عن وعي شامل للوضع الذي احاط بهم ، اما انه ليس موقفا فهذا محض خطأ ، ان اي فعل ، اي اجراء يقدم عليه الفرد في الهرمه والانتصار هو موقف ، واللجوء الى الخلاص ، وان كان مسيحيا - على حد تصوره - ليس موقفا ١٢٠ ليس بديلا سلبيا للانتماء السياسي او الفكري الذي كان عليه ابطال الربيعي ١٢١ ان التصير نفسه اطلق على ذلك تسمية موقف حين قال [ان مثل هذا الموقف - كذا - يشكل بعدا جديدا للقصة العراقية] . ويمز على التصير ان يهب الربيعي هذا الاطراء فيسارع وهذه سمة الناقدين في التعامل مع اكثر قصاصي الدراسة ، يسارع لينزع منه هذا الشرف ويضطه حظه فيجرد الربيعي من الوعي بعمله (الا ان الربيعي نفسه لم يكن واعيا به بل حمله ملادا وخلصا ذاتيا مغلقا) . وفي رأيي ان الربيعي كان عكس ذلك ، كان واعيا فعلا بكل ما طرح وان الربيعي حمل شارة التحديد في القصة واعطى اشارة اليه به ، بل محاولة التخلل الفكري التحليل في مجموعها في عهده العارفين ، حيث عادت الرجعية تبني اعشاشها لتفقد جيوشها عن مفاهيمها الكلاسيكية البالية في كل ميدان

ان دراسة فاضل ثامر المطولة جدا استثمرت في نفس الخطوة التي اتبعها ياسين التصير فهو الاحر اغفل اسماء قصاصين بارزين في الخمسينات الا انه اورد اسم - جيان - مرة واحدة وبين صف من الاسماء ، وفاضل ثامر في هذه الدراسة خلاف ما عهدناه في مقالاته النقدية الموضوعية المشخصة بدقة ، حيث تغافل عن هغوات بعض القصاصين واشاد بهم وهول انتاحهم ومن جهة اخرى قلل من شأن قصاصين وكبر الصغير من مثالهم ليلقي قصاصو الحادب الاول في مكان التالف والروؤ ، يقول فاضل ثامر في بداية دراسته عن القصص المختارة للدراسة (لا نزع منها تمثل افضل الماذج القصصية التي قدمتها القصة العراقية) حسنا لماذا لم تقدما افضل الماذج ١٢٢ فما دامت هذه الماذج ليست اجود النماذج اذن لا تستحق الدراسة والتقييم في كتاب يعد وثيقة تاريخية ، ويعود فاضل ليقول مثاليا مثل هذا الاعتراض (محاول

ان تعكس الواقع السائد في الاتجاهات القصصية المعاصرة في العراق) وهو تبرير ضعيف فاماكان الناقدين ان يستلوا من بين النماذج الجيدة ما يمثل الاتجاهات القصصية المعاصرة ، ثم ان هذا الادعاء يناقضه فاضل ثامر من خلال دراسته لهذه القصص فهو يقول عن مناخ قصة ستار ناصر - رجل اسمه شريف نادر - (هو ايضا نفس المناخ الذي يتنفس فيه ابطال جليل القيسي في معظم اناسيص (صهيل المارة حول العالم) وفاضل ثامر اكد في دراسته ان قصة جليل القيسي المنشورة في الدراسة - ديوس اكس ماشينا - تمثل عودة القيسي الى اجواء مجموعته السالفة الذكر ، اذن قصة ستار ناصر - رجل اسمه شريف نادر - لا تختبئ في جوها عن قصة جليل القيسي - ديوس اكس ماشينا ، فاين التنوع الموعود في هذه القصص المختارة للدراسة ؟ اين التباين في الخصائص ؟ المتوخى في كل قصة من اجل ان تكون هذه المجموعة بحق (تعكس الواقع السائد في الاتجاهات القصصية المعاصرة في العراق) ؟

اذا كانت هناك نية صادقة في تقديم نماذج تعكس الواقع السائد للاتجاهات القصصية المعاصرة في العراق ذلك الاوى بالناقد ان يبحث عن نماذج اخرى احود من هذه النماذج فمثلا في التيار التجريبي كان بلامكان تقديم قصص ارقى تكنيكا واكثر امتلاء بالحركة مما يقدمها ، اذا اعمل الناقدان عائدا حصاك وهو فلم واعد في هذا المجال ، ولا يمكن ان تغفل قصته - اشارات الطرق - التي تعد نموذجيا راقيا في الاتجاه التجريبي وفي رأيي ان اية قصة عراقية تجريبية لا ترقى لمستواها باستثناء بعض قصص جليل القيسي و - ديوس اكس ماشينا - ليست من ضمنها رغم جودتها ٥٠ ومورست ضد خالد حبيب السراوي مؤامرة صمت مقصودة على الرغم من انه قدم قصصا جيدة تحمل سمات متميزة والفضل من عدة قصص وردت في المجموعة ، ولكنه اعمل تماما ، حتى لم يذكر مجرد ذكر رغم تقديمه مجموعتين قصصيتين امتازنا بالجراء والموضوع الاجتماعي والسعي لايجاد شكل حديث ، ولماذا اعمل برهان الخطيب ، وقد وسع بتجاربه الخاصة آفاق القصة القصيرة ، ان برهان ينتقل بنا الى اجوائه الخاصة، الاشتغال في السدود - قصة المضيق - او الاصطليد في الصحراء - وهوى النسر - او العمل في الحفريات - الشوارع الجديد - وغير ذلك من الاجواء الجديدة ، ونستطيع ان نقول ان قصص برهان فيها حس المعاصرة،

العراق . لان دراسة المهمل - محمود امين العالم - لم
بحو قصة نسائية واحدة . وقد فات الماقددين وان الادب
النسائي في مصر شحيح في النتاج القصصي بسا فسي
العراق برز عدد لا بأس به من القاصات : ديري الامير ،
مي مظهر ، لطفية الدليمي ، بلقيس نعمة العريز ، سائلة
صالح ، عالية ممدوح ، وغيرهم . وكان من الافضل
بل من اللزوم ان تتضمن الدراسة قصة لاحدهن لانها
ستكون متميزة عن القصص للدرجة في الدراسة ، اذا
كان الناقدان يبحثان عن التمايز في القصص ويعتبر انه
الشرط الاساس في الاختيار . فاية قصة تحمل روحية
قاصحة وتطلعاتها كأمراة في مجتمع تنوء فيه بثقل القيود
المفروضة عليها ستجمل معها طابعها المميز لانها تنطلق
من وضع مغاير تماما للوضع الذي تنطلق منه قصة
يكتبها رجل قاص .

يقول فاضل ثامر في الدراسة عن القاص الستيني
(لم يكن تجاوزه للواقعية مجرد رفض عقل مقصود
بل كان مرتبطا برؤياه الجديدة للواقع) وهذا قول مبالغ
فيه فالقاص الستيني لم يكن كذلك لم يرتبط تجاوزه
للوواقعية برؤيا جديدة للواقع بل كان لهاذا وراء التغيير
الفكري بحسب ، وفاصل ثامر اكد ذلك في كتابته عن
ارعة القصة لعراقية حيث قال عن القصة الستينية
و تسطع في محدودية رؤيا القاص وعجزه عن فهم مظاهر
الحياة والكون والانساق والقوانين الجديدة للاشياء) وقال
(لقد ظل هذا الجيل (ظل هذا الجيل بسبب رؤياه
المحيرة لمحدودة اسر التحريية والتكسكه ولم يستطع
ارساء علام ثابتة ومميزة للقصة بسبب من استمراره
في البحث عن شكل تعبري جديد ليس الا - وكان
المسألة الاساسية في التجديد تكمن في نبذ الاشكال
السائدة وتقديم اشكال جديدة دونما ضرورة فنية او
فكرية - ان هذه المحاولات قادت احيانا الى افراغ مسألة
التجديد من جوهرها الانساني والحياتي الى مجرد ثورة
اسلوبية وبائية ليس الا . بينما كانت الثورات الفنية
في تاريخ الفكر الانساني تمثل في الجوهر ثورة فكرية
 واجتماعية معينة ، تحمل رؤيا وتطلعات معينة كسب
حلل الممارسة والضرورة اشكالها التعبيرية المعينة بشكل
تلقائي ودونما قسر او ميكانيكية بينما لم تعد وراء ثمره
القاص الجديد هنا - ذلك المعد الاجتماعي الفكري الذي
يمنع ثمره صفة الثورة المفروعة (اذن لم يكن
تجاوز الواقعية الا شكليا ، أما رؤيا القاص فكانت قاصية
ومحدودة ولا تحمل ابعادا اجتماعية او فكرية ، وتجاوز
هؤلاء كان (ثورة اسلوبية) فحسب ، حيث لم يرسخوا
اصوله ولم يرسوا امس كينوته ، مما احدث حوة بينة
بينهم وبين الواقع ومن هنا نجم القصور في الرؤيا ، ومن
هنا نجم القصور في تحويل التجديد الشكسلي الى ثورة

ولقد قدم برهان مجموعة قصصية ورواية لها قيمة في
ميدان القصة العراقية ولكن الماقددين صرفا نظرهما عنه
تماما . والشئ نفسه يقال عن محمود الجنداري الجميل ،
الذي حوت مجموعته اعوام الطما ، جدة في طرح المواضيع
وجرة في الكشف عن مواطن التهرؤ في الواقع ، وقصد
اغلب الجنداري مجموعته بقصص حيدة بعد حبر ما كتب
عن الريف العراقي وهو يبرز تحت ثير العلاقات الاقطاعية
البيست هذه القصص في الاقل جدرة بان تحوى الدراسة
نماذج منها .

واذا كانت هذه القصص ليست احود المادج ،
باعترافهما ، واذا اتصح انها لا تمثل كل الاتجاهات
نظرا لتشابه بعضها مع بعض ، واذا كانت المجموعه
قد حوت قصصا لعبدالستار ثامر ، ومحمد عبدالمجيد ،
ومحمد كامل عارف اصبح من التحدي تقابل اسماء كثيرة
في القصة العراقية .

ويبدو فاضل ثامر من خلال دراسته ولوعا بالقصة
المصرية منشدا اليها دؤوبا على ربط القصة العراقية بها
ربطاً دليلاً ، نحن نعلم ان القصة المصرية على ايدى الجيل
الماضي فاقت قصص الاقطار العربية الاخرى ، اما الان
فلا نستطيع ان نستنتج مثل هذا الاستنتاج فاسموا
الاخيرة تمخضت عن تحولات جذرية في ميادين الادب كافة ،
وتبدلت الاسماء ، فظهر ادباء جدد في كل قطر يحملون
سمات وخصائص لا يمكن احراء عمية بمصنفه سبها على
الاول في الفترة الراهية ، حيث لم نتوضح معانها كدية
ولم تطرح كل مكتوباتها ولا نستطيع ان نتكهن بنتائجها
على المدى البعيد ، كل الادباء الشباب في الوطن العربي
دانبون في محاولاتهم الشابة ، وهم يحاولون ربط الحركة
الادبية العربية بحركة الادب العالمي ، ليصمموا الى
الحضارة الانسانية ، ويعتوها بتجاربههم المحلية . - لكننا
نشم رائحة التفضيل للقصة المصرية من اقوال ثامر
دونا تعليل ، يقول عن القصة العراقية (استخدمت
تكنيك القصة المقطعية لمستوى يقرب من محاولات
القصصيين الشباب في العربية المتحدة) ولنا سحس
اقلية لهذه المسألة لكنني اشرت لها لان فاضل ثامر
يظل يؤكد ذلك بكثرة ، بل ويذهب بعيدا حين يربط
القصة العراقية الى القائي المباشر والتشابه مع القصص
المصريين الشباب والذين لم يطلع القصاصون العراقيون
الا على الزرد من كتاباتهم في بعض المحلات الوافدة من
القطر المصري . ولعل هذه النظرة المتلهمة للقصة المصرية
جملته يحاكي حتى الدراسات عن القصة المصرية ، فرغم
كون دراسة النصير وثمر رائدة في القصة العراقية لكنها
نأتي بعد دراسات آخر في القصة المصرية اهمها دراسة
محمود امين العالم ، الذي يتخيل الي انه عليهما بالفكره ،
ونستطيع ان نجد تفسيرا لاهبالهما القصة النسائية في

فكرية - اجتماعية بدلا من تفريخه من هذا المحتوى ، ذلك تشخيص صحيح ودقيق طالعنا به فاضل ثامر في كلامه عن أزمة القصة لكنه في الدراسة يتناقص معه بالشكل الذي سلف ، فضحي بالنتائج القيمة التي استخلصها خلال دراساته الموضوعية السابقة للقصة العرفية .

ويرى فاضل ثامر في دراسته هذه ان القاص عجز عن اختيار جهة الانحياز لذا انغمس في الذاتية وانسرب الى أزمة صراعية ليتخذ موقف اللانتمى ، وفي الحقيقة ان هذا العجز ناجم عن حب القاص لبقاء في مأمن من الادى والتضييق الذي واجهه الادباء الذين عرفوا اين تكون جهة الانحياز ، لجا القاص الستيني الى قصة لا تتعارض مع السلطة ولا تمس حتى مواقع اعداء الشعب من رجعيين واستعماريين وتردى في انايته ورجسيته التي اكتسبها جراء اطلاعه على نف من افاهيم الديمرالية السلبية ، وكان القاص الشاب يريد ان يكون قاصا محسب تحقيقا لمصوبات ذاتية محضة لا خدمة لقضية ما ، كان ذلك حتى تكسب حزيان ، ان القاص الستيني لم يعجز عن تعيين جهة الانحياز بل فصل الاستقرار والامان على ان ينحاز الى الجهة المطالب بان يحاذي اليها ، آل الى عدم الاصطدام بالسلطات المتعصبة وحلفائها الرجعيين والعملاء ، بل شرع يصب كتاباته في قوالب لا تهز مواقعهم ولا تمس مصالحهم بل تفرغها او تجرى الى جانبها في تناغم تام وبذلك انغمس عن مسؤولياته التاريخية مما يشكل اذنة تاريخية له ، وقاضل ثامر يؤكد ذلك نفسه (استطاع التيار الثاني - التيار الازمى - بفعل تجنبه الاصطدام المكشوف - وغير المكشوف ايضا - مع الواقع السائد من الازدهار بسهولة) الكلام بين الشوارح داخل القوس من وضى . وتبرير عجز القاص بعدم فهمه ما يحرى ، وعدم قدرته على تحديد موقف لورى فاعل كما يقول فاضل ثامر ، غير صحيح ، لما جرى من الاحداث على الساحة السياسية غير خاف البتة على اقل الافراد ثقافة فكيف بالنسبة الى الادباء ! الجماهير هنا تماسمت مباشرة مع مجسريات الحياة ، وانفعلت بها ، وذوقت مرارة الخيبة ، وثرثرت وفرزت الصمد عن ضمه ، لكن القاص المحتط داخل قوقعته الذاتية ، جلس انرقصاء في زاوية قضية من المجتمع ، هذا الطابع ساد البدايات القصصية الستينية وتلاشى بعد ظهور الكتاب الشاب الجعد الذين اعادوا ربط القصة بالواقع ، باعتباره المين الذي تستمد منه مادتها ، وظهر مثل هؤلاء الكتاب محمد خصير ، غاري الصبادى ، جمعه اللامى ، فهد الاسدى واداعهم في اعمالهم القصصية حيث ارتقوا بالقصة الى آفاق بعيدة وخرجوا بها من اطارها المحلي الضيق فتجاوزت الحدود المراقية ليشاد بقيمتها الفكرية والفنية في الاقطار العربية المجاورة .. ودالاحص فصص

محمد خصير . لقد احدث ذلك تغيرا جذريا في موقف القصصيين الدائين الذين آلوا الانرواية في بداياتهم وعصلوها على قصايا الجماهير ولهتوا وراء التحديد الشكلى ، ومسح شحوص الكتاب اغريبي ، ومما اسهم في هذا التغير صعود بعض القصاصين واستمرارهم في منح قصصهم قيما اجتماعية وعدم انزلاقهم الى الوحشة الشكلية رغم معاصرتهم لها منذ بداياتها الاولى - غاسم الدباغ ، موفق خضر ، خصير عبدالامير ، ادى كل ذلك الى التبدل المفاجيء في كتابات قصاصي العيث والذاتية والتأزم ، هذا التبدل المكتسب من الخارج وليس منعتا من الداخل ، مثل تبدل ابطال قصص موسى كريسدى العيبين الالابالين واللامنتمين في مجموعته الاولى (اصوات في المدينة) الى ابطال منتمين في قصصه في المجموعة الثانية ، وكذلك بالنسبة الى عبدالستار ناصر ومحمد عبدالجيد وعبدالرحمن مجيد الربيعي ، وحتى جليل الغيسى تأثر بهذا الواقع وكتب قصصا اكثر اقترابا من قصصه في مجموعته (صهيل المارة حول العالم) من المشاكل الاجتماعية والسياسية مثل (وليخا العمد يقترب) و (الطيور المهاجرة غربا تأخرت) التي سعى بها الى ربط القضية الفلسطينية بالواقع التاريخي الذي كان عليه الشعب الفلسطيني قبل عام ١٩٤٨ فاعطى القضية بعدها الطبقي .

وكان فاضل ثامر ذكيا وحذا في مناقشته للقصة ، فحلل خصائص كل قصة مع المحافظة على الحطة العامة للدراسة التي هي : ان يبقى قصاصون معينون في مكان الصدارة حتى ولو كانت قصصهم لا تؤههم لذلك ، بينما في المقابل يحجم عن اعطاء بعض القصاصين حقوقا يستحقونها ، وقصصهم اهل لها فعلا ولكن مقتضيات خطته العامة تقرض نفسها على قلعه فيسارع الى احتلاق بعض العيوب والمثالب من اجل الوصول الى تلك الغاية وتبيان ذلك فيما يلي :

يقول فاضل عن قصة ستار ناصر (رجل اسمه شريف نادر) (هنا تفتح القصة عن مطاردة يواجهها البطل من قبل رجل مجهول) وفي الحقيقة لم تكن في القصة اية مطاردة ، بل ان البطل كان يسعى للذهاب الى شريف نادر بنفسه ، ثم لم يكن هذا الرجل مجهولا ! بل كان اسمه شريف نادر ، وكان قد التقى بالبطس في القطار العائد من تركيا ، واحصيا وقتا طويلا صديقين حميمين حتى وصول القطار الى آخر محطة له .. فلماذا مجهول إذن ؟ ان فاضل ثامر يرضي رغبة ستار ناصر بان يقول له ! بطلك (محاصر و بطلك مطارد) اسبه يتكلم على بعض القصاصين بما يعتقدونه متوفرا لديهم ، انه يحكم عليهم (وفق الفكرة التي لديهم عن انفسهم لا وفق ما عندهم بالفعل) اي لا كما يريد النقصد

مع الكتب

بهم اكبر للضرورة التاريخية والعنية واداء المسؤولية التاريخية ، فما كتبه القاص يقع ضمن الذاتية المنحطة ، التي تفقد في زاوية قصية من المجتمع وتحول دون النقائه (بهم الضرورة التاريخية والفنية) .

وكم يخطيء حينما يتعرض بالكلام عن قصة جمعة اللامي ، فهو يحاول اولاً ربطها ، بقصص لقصاصين مصريين كجمال الفيضاني او عبدالعال الحماسي جاعلاً استخدام التاريخ قاسماً مشتركاً بينهم ولكن ذلك غير كاف لمثل هذا الربط المباشر فطرق استخدام التاريخ متعدد ، وتختلف من قاص الى آخر ، وجمعة اللامي لم يكن استخدام التاريخ خصلة مميزة له كجمال الفيضاني ، فهناك قصص كثيرة لجمعة اللامي تخلو من مثل هذا الاستخدام ولكن جمعة اللامي أطل من خلالها بصوت متفرد ولا ادرى اذا كان فاضل ثامر جاداً ام هازلاً حين يقول (لم يستطع جمعة اللامي ان يخلق لنا قصة امتلك معاولاً تعبيرية لتجربة داخلية وفكرية) . ان قصص جمعة اللامي تتحرك كلها فوق قاعدة فكرية محددة المعالم وتستند الى تجربة خاصة انسحقت تحت ثقلها ذات جمعة ، وهو حين يفوس الى اغوار هذه الذات ليحولها الى محكمة صاخبة يستعرض فيها كل الاعمال الجماعية لبيدين الممارسة الخاطئة للمفاهيم الثورية ، وهو لا يدعو الى الهروبية ، كما يرى من ياحفون الامور بسذاجة ، بل يدين الواقع الذي ادى الى التكرس السياسي ، وظل خلال ذلك يحمل الرؤية الثورية نفسها التي كان يحملها قبل انتكاسه ، نفس الحكم الثوري الذي انشد اليه سابقاً ولكنه يدين بشدة العوامل التي ادت الى تقويضه ، الممارسة السيئة الفاشلة ، (العمل الخاطيء نتيجة الفكر الخاطيء) ليس هذا القول لجمعة في احدى قصصه الوجه الاخر للمقولة الثورية المشهورة (ليس هناك عمل ثوري بدون نظرية ثورية) . اسأله مرة اخرى هل كان الاستاذ فاضل ثامر جاداً حينما جرد جمعة اللامي من التجربة الداخلية والفكرية ام انه يمزح ؟ ام شيء آخر ؟

اما عن قصة موسى كريدي (طقوس العائلة) فيقول فاضل ثامر (نجد محاولة اوسع لجمع خطوط هذا العالم الضخم وكشف جوانبه المختلفة واجوانه السرية وكل ما يجري وراء مظاهره الخارجية لا عبر موقف حيادي كما هو الحال في قصة خضير عبدالامير بل عبر موقف نقدي تقييمي واضح) ويقول عنها ايضاً (تناول العالم الداخلي للتجربة لا من حركة داخلية تربط ببطل يمارس هذه الطقوس بل عبر عيون مراقبين خارجيين يحاولون تجميع الاجزاء الكلية لهذه الطقوس دون الاستغراق في تجربة حسية صغيرة بالذات) ان قصة موسى كريدي (طقوس العائلة) التي استعققت كل هذا الكلام من فاضل

الموضوعي بل كما يريد المزاج الشخصي .. ان مستار ناصر لم يعان موضوعه هذا ، ولم يتفاعل معه ، بل اكتسبه من الخارج ، وكان همه الوحيد ان يقدم شيئاً فيه غرابة حتى ولو كانت قارعة ، انه يسعى وراء هذه الغرابة وهذا التضبيب المصطنع من باب الرغبة في الاستخدام لا غير ، ومستار ناصر اخذ يكسب ابطاله صفات كاموية وكافكوبية ورغبة في ابتزاز كلمات التمجيب والاستحسان والرضاء وبدلاً من اداة هذا التقليد وهذا المسخ ، نجد فاضل ثامر ويأسين التصوير يكيان المدح والتمجيد لمثل هذه المحاولات المهزوزة .. اكثر من مرة اشاداً بفلان لا شيء الا لان بطله لا مبال مثل (مورو) او كالسينك بطل كافكا ، وقد تردد اسم هذين الشخصين مورو والسينك في كتابات النقد العراقي اكثر من استخدام كامو وكافكا لهما في قصتيهما المشهورتين . وما اسهل ان يقدم اي قاص بطلاً لا اباليا ، لا يحصر جنانة امه او ابيه ، ويؤدي افعال تدل على العبث ، حتى ولو بدا ذلك الفصل تافهاً وغثاً وغير مبرر ، حيث يكفي ان بطله مثل مورو ، فهذا كفيف بان يدور عليه الاطراء والملاح من ناقد له رأي محترم ومكانة لا يستهان بها في ميدان النقد .. ان نقد مثل هذه الاعمال بهذا الشكل خطر كبير على مستقبل القصة العراقية ، حيث سينجم عنه سعي القصاصين لاقتناص شخصيات من الاعمال الاجنبية ومسئولها ، واهمال البحث في واقعنا البائس تضغطنا ظروفه وتشعرنا بقساوتها وتدهونا لمناخاتها لا الهروب الى التسخ والمحاكاة واقتفاء آثار الغير المتعمد ، ان محالكاات الاعمال الكبيرة ليست عملاً كبيراً ، لكن المانة الحقيقية الكبيرة ، الصديق الكبير في الطرح هما اللذان يخلقان العمل الكبير . واذا اردنا ان نطرح ابطالا سلبيين ، هروبيين ، فعلينا ان نتحرى مواطن السلبية في مجتمعاتنا الزاخر بها ، ونحصر مسبباتها في ظروفنا الاجتماعية التاريخية ، فكما يوجد البطل الايجابي يوجد البطل السلبى ولكن يجب ان نعتد الى المواطن هذه الشخصية السلبية ، ونعرضها لا لتنتظر بمناظرها الخاص الى الكون والانسان ، ونعامل وفق رؤيتها القاصرة ، بل لربطها بظروفنا التاريخية الاجتماعية ، ونسلط الازواء على سلبيتها دفاعاً عن الوجه الايجابي الذي ينطوى عليه المجتمع . يجب ان تضيء محالجاتنا للنماذج السلبية مساحة من الحياة لا ان تزيدنا قتامة بالمواقف التشاؤمية والسوداوية ، والهروب . ان اخفاء ملامح البطل الايجابي ، وطمس معاله خيانة تاريخية ينزلق اليها القاص دون ان تليده ذاتياً .

وحين ينتقل بالكلام عن قصة (نزعة في شوارع مهجورة) لاحمد خلف ، يقع في خطأ كبير ، حيث يظن انها تنطوي على قيمة فكرية موعاة ، فيطالب القاص

(يبدو لنا البطل ، لا من لحظة التمرد بل من اللحظة التي رأيناه فيها يتقبل الموت بصمت) في رأيي ان مد العمق الى حبل المشقة هو بعد ذاته تمرد ، تمرد على الاستحراق في العبودية والاستعداد ، تمرد على الوضع الذي كان فيه فاقد الارادة . كان (حلب) يشعر بقيمة اكثر في داخله وهو يرفع عنقه ليضمه في الحبل ، وكان موب (حلب) ذلك الموت الذي يخلق اثرا عميقا في النفوس ، كان فعلا يدعو للتأمل والانساق الى الرقص ، والى السحب . انه موت بسيط ولكنه مؤحج ومثير ، لو ان حلبا بدأ من لحظة التمرد ، كما يريد الناقد ، لتحول الى بطل اسطوري مارد وجبار ، صحيح انه مرق علم الحكومة ولكنه ليس اوقيانوس الذي اشعل فتيل الثورة بوجهه الهنري ، انه حلب بن غريبه الذي تعود ان يحصل للجميع (نعم) ، انه يطالب فهد بإسقاطات خارجية على شخصية حلب ، من اجل قيم فكرية مقسة ، ولو فعل فهد ذلك واظهر بطله في مواقع الصمود والتحدى مباشرة لعد فاضل ذلك مثلبا وعراه الى (المبالغة والتوهيل والميلودرامية والحساسية السياسية) ولطالب (بموقف يتسم اكثر او مستوى وعي البطل واستعداده) كما اراد من غاري العبادي حين ناقش قصته (الاعداء) .

وعما يلفت النظر ان فاضل ثامر في دراسته المطولة لم يكرم سوى نصبة سطور عن القاص المبدع محمد خضير ، واكتفى بتعريف سريع وفوق له ، بينما افرغ لخصائص آخرين صفحات عدة ويبدو لي ان فاضل يتحاشى التلوج الى عالم محمد خضير كيلا يتعرض الى ابراز ملامحه وخصائص فنه التي ستطفي على اعمال بعض القصاصين الذين آلى على نفسه ابرازهم وتاليهم . ولولا ان محمد خضير قد فرض الاعتراف بمقدرته داخل القطر وخارجه ربما لما سلم من طعنات الناقد ، كما حصل للاسددي واللامي وغازي العبادي ، مع العلم انه لم ينج هائيسا حيث تعرض الناقد بالطن بقتة (الشميع) حيسا تكلم عن قصة (حلقوس العائلة) لوسي كريد . وليست توقا لدى الناقد الى غمط (الارجوحة) بعض مكانتها لانه لم يناقشه بدقة وبطول نفس كما فعل مع بقية القصص في المجموعة بل اكتفى بالعرض العام والوصف السريع . وهناك حقيقة تتأكد من خلال دراسة فاضل ثامر ، تتعلق بميزاته كنقاد ، هي ان فاضل ثامر لا يمتلك القدرة على الكشف عن النواحي الحبالية في القصة لذا يهرج الى المضامين ، ونستطيع القول ان قلده فقد مضوني بحت ، لذا يضيغ الكثير من خصائص القصص الجيدة .

ثامر وكلاما لم اورد له طوله واغراقه في المديح ، ليست سوى تسجيل فوتوغرافي للحلقوس الدينية ، وهو حين اراد نقدها لجا الى المواجهة الالية بين الاضداد ، سقطت في السطحية ، فحين اراد ان يستهزئ بالدم المسيل المتجمع في البركة ، اختلق بول الطفل ، تقيضا ناتقا ارام . وكنقيص للحماسة في تأدية الشعائر والانعماس فيها من قبل الالاف المحتشمة دخل في بيت ثلة يتسسامرون ويتنادمون ، في الليلة نفسها ، وكنقيص للرجل الذي يؤدي هذه الطقوس ويضحي بدمه لارتباطه الحس الموروث بهذه العادات ، تظهر زوجته بموقف مشين ، فهذه المواجهة المباشرة الميكانيكية بين الاضداد تدل على عجز القاص على تقديم موقف تقييمي نقدي يسع من العلاقة الداخلية بين الاشياء ، لا ان يلوى مسار الاشياء وفق تصور سطحي للبناء القصصي يفرض به الى الوصول السريع الى النتيجة التي يريدنا ، ومن قال ان النتيجة هي الهدف الاسمي في القصة ؟ وغير خاف ان الاضداد تربط بيتها وحدة جدلية ، فيوجدان واحد الى جسد الاخر ، واذا برزت جواب احدهما وتحدت معاملة برزت جواب ضده وتحدت معاملة تلقائيا ، فالقاص اذا ما تعرض للنسر وادانه انما يكون قد اكد الخير ودعا اليه ، واذا عرى الزيت انما يكون قد اكد الصديق ، والترم جاسه ، اما هذه المعادلات المتكادئة في قصة طقوس العائلة وحسب المقارنات الالية فلا تختلف عمقا ولا تفيد اجساما بشيء واسع وكبير . ولم ينبع موقف القاص من داخل الحدث ، بل يرصد الحدث وترقبه باعين مجانبية من الخارج ، لم ينبثق البطل من داخل جملة الاحداث ، ليحدث تحولا في مجراها ، ولم يواجهنا القاص بتقاسم حدثي في القصة ، فمسار القصة هو نفسه من البداية الى النهاية وكان القاص يستطيع ان يكتفي ببداية القصة ، يكتفي بمجانبية تقيض بينهم ، الزوج والروجة مثلا ، ان فاضل ثامر لم يضع الكتاب القساب امام مستوياتهم الحقيقية وينتظ انظارهم الى الطرق التي توصلهم الى الارتقاء بها ، وقد استعمل اسلوب الرفع والخفض ، وهذا ناجم عن رغبته الشخصية في تاليق البعض ورفعهم ، وتقليل شأن البعض الاخر وحاول جاهدا ايجاد ثغرات وهمية في قصصهم فحين يصل الى الكلام عن قصة فهد الاسدي (طيور السماء) يقول (القصة التي قدمها لنا فهد الاسدي مليئة بالشعر والتحدى تكشف لنا عن عالم غريب وقريد) (هذا رفع) ولكن فاضل سرعان ما يلوى عنق الحقيقة ويختلق مسواة في قصة الاسدي

٤ - دور الاكاد النظمية في تطوير النتيج - كاستنوتوف
٥ - الكلمة عدد تشرين الثاني ١٩٦٩ مجلة (ازمة القصة العراقية) لفاضل ثامر .

١ - قصص عراقية مبصرة -
٢ - واقية بلا غمط -
٣ - مجلة لكاوشكي اوردنا نين في كتاب (خطوة الى الامام ، خطوات الى الوراء)

في الشعر والشعراء

محاولة في تعريف الشعر الحديث

[illegible]

...
...
...
...
...
...
...
...
...
...

والجدة ، ويصح توره في ان يوضعها ويخلصها من الخطر - من الامكان
المتحركة الصلبة . هكذا يدهنها ويغير طرائقها في المكر والروية . اياك لا
يدع من خلق شعري لا يتم ، كما يتغير عادة أن يتم .

أن يرى في الكون ما يحبه من الألفة والعاطفة ، أن نكتب وحة العلم
أخيره : أن نكتب ثلاث حبة ، وأن نكمل فئة ومجموعة من المناظر

(*) نحدد الإشارة الى دواوين هامين حول اشعر الحديث ، الأولى بعنوان « مستقبل الشعر في لبنان » ليوسف اخيل ، التي في الندوة الثانية عام ١٩٥٧ ، ونشرت في « عذرات الندوة » في المصاحف نفسها ، والندوة الثانية بعنوان « الجدور الاجتماعية لشعر الحر » فتازك الملائكة ، نشرت في مجلة الآداب أبول ١٩٥٨ .

جوهر الشعر الحديث قائم على عكس الفكر « الوافية » . انه يدل هرمونيا
إن على الشاعر المعاصر . لكي يكون حديثاً حقاً . أن يتعلم من كل شيء
مستق ، ومن كل الآراء المتفرقة . إن هدف القصيدة الحديثة هو القصيدة
ذاتها ، لا فكرة أو نمية خارجية . وحقيقة القصيدة الحديثة هي القصيدة
نفسها ، فهي عالم كامل . القصيدة الحديثة حركة ، لا ستكون ، وليس مقياس
عينيها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمعاصر « الوافية » ،
بل في مدى أسهامها بأصافة جديد ما إلى هذا العالم .

٣ - ويتجلى الشعر الحديث ، أيضاً ، عن الجزئية : فلا يمكن الشعر أن
يصور كلياً إلا إذا لمحا وراه رؤيا للعالم . لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا
منسية . أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح : أو أن تكون عوصاً
لابديولوجية ما : إن الشعر الحديث مركز حداثته لكن يقول المكر . إن
الشعر - الأعية - الشعر - نوه لم يصوره . شعر - يوسف ، ضد الشعر
لعمارة الحديث . وهذه الأرقام هي الشعر الحديث مع القدم . أي طيف وعصر .
إن معظم شعراء المعاصر لا يفي من العالم بأنه هو نفسه بالملامحة الفردية -
الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية . فالأثر الشعري الذي لا يكون مائتة
لشاعر وفنانيه الا اختصاراً أو بارقة تعبير ، هو في الحقيقة ، كما يقول
مارلو A. Malraux ضد الشعر . من المؤسف أن الشاعر يمسك أرمدة
علبة ويحس بوطأة المنع . إلا أن معززة الشعر هي ، على وجه الدقة ، ألا
يمسك هذه المطبات فقد ، بل أن يتجاوزها ويغيرها . ليس الأثر الشعري
انقطاعاً ، بل فتح . وليس الشعر دسماً ، بل خلق .

يمكن التكلم عن المعاصرة والأعمال الشعرية . شريطة ألا نسيها ، لحظة
دائمة من الحياة الروحية - لحظة حوثية متفصلة ، كما كان في الشعر العربي
القديم ، بل أن نرى بها شرطاً لاكتفاء جوهرية - بحيث أن المعاصرة تصبح
ذاتية وموسوعية ، لغوية وكونية في آنٍ معاً .

٤ - ويتجلى شعراً الحديث عن الرؤيا الأولية : فهي مضم شعرة المعاصر
والقديم ، تبدو الحياة مشهداً ، أو ريفاً جيلاً . ولذلك تبدو فيه العلاقة بين
مماز أو وظائف . وهذا خلا من الشعر المعاصر - جوهر الشعر .

الى ابي تمام . ونحن نستطيع ان نرى في غرض هذين الشاعرين جذوراً عامة ،
مبداً لتسوية الحديث .

يمكننا ان تتبع المنحى الذي شكله القصيدة العربية خلال تطورها ،
ويمكن ان نرى تطوراً ما في هذا الشكل ، إلا ان هذا التغير على صاحب لم
يلامس كيان القصيدة العربية ، فبليت ، بجوهرياً ، كما كانت دون تغير .

إذا كانت عالم الشعر الحديث هو غير العالم المتواضع عليه ، أي العالم الذي لم
يحدد مداه من اكتشاف ما لا يعرف بتدريس أشكالاً جديدة ، كما
يلوّن رامبو .

والشكل الثمري هو أولاً ، كقيمة وجود ، أي بساطة فني . وهو ،
ثانياً ، كيفية نصير أي طريقة .

ان الشعر الحديث باعتباره كتماً وروياً ، عامساً ، متعدد ، لا منطقي .
وطداً لا بد له من المدح على الشروط الشككية الالزامية الحاجة الى مزيد من الحرية
مزيد من السحر والحرارة ، شكل نصير ، ومع ذلك ، ومع ذلك ،
هناك تحديد شعري حديث حداثي ، في هبط الشعر ، لا يبحث عنه ،
بل هو
وإذا كانت القصيدة الحديثة هي ، في الحقيقة ، شكل فني ، كما كان في الشعر
القديم ، فإنها تختلف عنه في الجوهر .

ليس الشكل هو الهدف ، إنما هو وسيلة . فقد سلب ، شكل بناء ،
هذا التعدد والتغير . ولا نسمع الموسيقى في الشعر الحديث من عدم بسبب
احراء حارحية واجبة شككية ، بل تتبع من تنافس حاجتي حركي هو أكثر من
ان يكون مجرد قياس . وراه السامع الشككي الحديث ، تنافس حركي داخلي
هو جوهر الموسيقى في الشعر .

ان لسكن القصيدة الحديثة في أي شكل . وهي حادثة ، امداء في الحرب
من كل انواع الاحساس في اوزان او ايقاعات محددة ، بحيث يتسلسل لها ان
توصي بشكل اتمل الاحساس جوهر متبوع لا يدرك ادراكاً كلياً ونهائياً ،
ألا وهو جوهر عصرنا الحاضر . لم يعد الشكل مجرد حال : معكورة الجمال
تصاها القديم فكرة باحت ، ورومانت . ان للعبة الشعرية عذبات تصاور
مثل هذا الجمال .

من هنا ، لا يمكن ان يكون الشكل حاداً ومن حثية معينة ؛ ولو
صح العكس ، لاصبح الشعر شكلاً من اشكال العلم .

لا تعدد ان روى الشكل ، كشكل ، بل كبادج مبسطة وامويز مكتفية

قبلية . فبعد ان يتعبرو الشعر من كل قالب مفروض ، والا يجمع الى الفن .
بما انهم حددوا فيه الحركه والجملة والجزء .
التعبيرة الخاصة ، وبمنزلة آخر ، لها نظامها الخاص . فشكل القصيدة الحديثة
هو وحدتها المصوبة ؛ هو واعتبارها الفردية التي لا يمكن تفكيكها ، قبل ان
تكون بديلاً أو بديلاً . هذه هي هذه المصوبة .

من مذهب من المذهب .
حالة الا في حياة القصيدة - في صورتها كوحدة وكل . يمكن ان يمر
عن ثنية القصيدة بهذه الميزة : طريقة القول هي اكثر أهمية مما يقال .
فالتكنيك الجديد هو من أم الشاعر الشعرية . ولذلك يجب ان تكون
القصيدة شيئاً تاماً كالفوحة الفنية . والوحدة هي ، قبل كل شيء ، شكل عام .
وغير مداحه ومنه طاماً .
هنا الفن . نوع من الغاية الداخلية . هنا يتوحد ، في الشعر الحديث ،
الشكل والمضمون توحداً جوهرياً . ان النظر الى الشكل بعد ذاته ، أي
القصيدة ، اذ يبرح من شكل ، جاء طر جمال الشكل بعد ذاته . بعدما
إدراجها الى مذهب .

وعن .
فكل القصيدة هي القصيدة . بعد قتي متعدد في اقواله . ومضمون ليس
مضموناً .
شعري .
والنقطات التي تنتم في هذه الوحدة . هكذا يبدو ان القصيدة الحديثة
هي حركه - مقابل القصيدة القديمة التي هي تعبدية ثابتة ومقاومة - ومن
هنا ، لانهاية الخلق الشعري .

من القصايا الشعرية - الندائية التي تثار ضد الشعر الحديث . هيبة الشعر
بغير الاوزان التقليدية : لميت لا تكون أوزانه ، في رأي من يتبرونها ،
لا يكون شعر .

ان تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي ، سطحي ، قد يناقش الشعر ؛
انه تحديد قطع لا شعر . فليس كل كلام موزون شعراً بالضرورة ، وليس
كل شعر حائلاً بالضرورة ، من الشعر . والمقابل ، فان قصيدة تربية يمكن ألا
تكون شعراً . ولكن ما يخص الشعر من النبود الشكلية والاوزان وما
حفل الشعر بمصانص شعرية ، ففي هاتين الفروع أساسية بين الشعر والشعر . أول

هذه الفروق ، هو ان النثر اطراد وتتابع لافكار ما ، في حين ان هذا
الاطراد ليس ضرورياً في الشعر . وثانياً ، هو ان النثر يطلع لان يتقل
و ، او يصح ان يكون ، او يتم بطلان
يتقل شعوراً ، او تجربة ووجبة ، ولذلك فان اسلوبه فاضى ، بطبيته ،
والشعر هنا فكرة ، الا انها لا تكون منفصلة عن الاسلوب ، كما في النثر ،
بل متممة به . ثالث الفروق هو ان النثر وصفي تقريبي ، ذو عاية خارجية
مينة ومحددة . بينما غاية الشعر هي في نفسه ، فانه يتحدد دائماً حسب الشعر
الذي فيه ، وحسب غايته .

لا يجوز اذن ان يكون التمييز بين الشعر والنثر حاصلاً لمطلق التركيب
بمجرد ، او لوجوده ، بل هو حاسم في ما هو حرمي . ومن
جهة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً او نثراً مبعزاً . اذ ليس الفرق بين
الشعر والنثر فرقاً في الدرجة ، بل فرق في الغنية .

قضية اللغة

لغة الشعر لغة لحن . فهي اقوى النغم الذي يثير فيه نغم بهج عنه ، بل
النغم الذي يخلق لشعره خريطة جديدة . لا يراد النغم بيطوون الى الكلمة
نظرة عالية ؛ فهناك ، في زخمه ، كلمات شعرية ، وكلمات اخرى غير شعرية .
فكانت اللبسة عدم نوع من الكيباه او العبقاء الغسبية . لكن ما من
كلمة هي شعرية بذاتها اكثر من غيرها . هالكه كلمات تضمن في استخدامها ،
اولاً تضمن ، طقة شعرية . ان الكلمة عادة من مباشر ، ولكنها في الشعر
تتجاوز الى مس اوسع وأعمق . لا بد للكلمة في الشعر من ان تلو على
ذاتها ، ان ترخر بأكثر مما تدري ، وان تشير الى اكثر مما تحول . فليست
لغة الشعر لغة او نغم . بل هي لغة ، وموسيقى
وحيثما لمحب جديد . ثم ان اللغة ليست كياناً مطلقاً ، بل عليها ان تصبح
لحظتها التي يجد التعبير عنها تبيهاً كلياً . فهي اذن ليست جاهزة بذاتها ؛
انها تشرق وتصبح . فليتنا في الشعر ان نخرج للكلمات من ليلها التيق ، ان
نقشها بقة ، أن نغير علاقتها وان نلو بأصابعنا .

اذا كان الشعر الحديث تجاوزاً لصواهر ومواجهة للطبقة البائسة في شوه ما

أو في العالم كله . فان على اللغة ان تحيد عن معناها المادي . ذلك ان المعنى الذي تتحده عادة لا يعود إلا الى رؤى أليفة . مشتركة . ان لغة الشعر هي اللغة الاشارة . في حين ان اللغة العادية هي اللغة الاصحاح . فالشعر الحديث هو ، عموماً ، من جعل اللغة تقول ما لم تقوله . ان الاثر الشعري الحديث مخاطرة : مخاطرة في التعبير لغة انسانية عن امثال او حقيقة لم يحق اللغة الانسانية لتعبير عنها . ما لا تعرف اللغة العادية ان تترجمه . هو احسد وما يصعب الشعر الحديث . يصبح الشعر في هذه الحفلة حيلة . يصبح نوبة ضد اللغة .

ان الشعر الحديث نوع من الشعر لانه يهدف الى ان يجعل ما يُفهم من الادراك الذاتي . مدركاً . كان الشعر القديم شعراً علياً بمعنى صفاً ، اي شعراً يحيا في عالم منزه ويصعد عن عقلية منسجمة . امسا علم اليوم ، فهو عالم غير منسجم . والشعر الحديث صورة عنه . مهمة اللغة هي ، ادن . ان تقتبس ما لا يمكن اقصاه دقة . وفي ذلك مام تعود هذه اللغة اقتناصه .



لقد انتهى عهد النظم . انتهى . وانما هي هذه هي . وتكون فيه القصيدة كنباه لطيفة . اصحت القصيدة بنباه ضويرة . وانصت شعور ما فيه كناية بتوحد فيها الاصل والمكر . القصيدة الحديثة ادن . ترصيب جديد يتخرج فيه . من راوية القصيدة ومحاولة اللغة . وضع الانسان المعاصر .

فضية القموض

ان رقص الرؤى الشعرية القديمة لعل ، ورفض السواهر الثابتة التي تعين هي هي ، ورفض ترجمتها - ان هذا كله ولد عند الشاعر الحديث واحداً حديداً بحدساً ، عامس المني ، من حبة ، وولد . من حبة أخرى . دابة عبد مني العالم . ان لم نحول الانعصار عنه . وهذا يعني . كلام آخر . فتدرك الاقلام المشتركة بين الشاعر والفارس . وهذا ان اللغة المشتركة . والتدعة الشعرية المشتركة . هناك ادن تدرك بين الشاعر والعالم او الفارس . لقد صار الشعر الحديث الشخص الشاعر نفسه . أو كاد . ولعل هذا الشاعر هو أورد خصائص الشعر

الحديث وأكثرها أصالة ومعنى .

هذا التناثر هو ، شعرياً ، الفراية . و« الجبل غريباً دائماً » كما يقول
بودلير : اذ الفراية هنا هي الجدة . ومن معومات الغريب الله لا يعلم .
هذا المعنى هو الذي وعد به في سورة الفجر . وسورة الفجر هي
رسم من رسمه . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
وزن النوحات فان غوغ . هنا ، على وجه الدقة ، يكمن معنى التجديد . اذ
في الحديث ان كل من يتوب ويحسن ، ان الله يقبل من عباده
ويزيدهم من فضله . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
التناثر .

ان الشعر الحديث هو ، بشكل ما ، صورة عن حياتنا المعاصرة في جنبها
وحده . صورة عن الحياة في الجبل . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
مأزوم من مأزوم . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
مذ طير مستقيم هو منحني في الخيبة كما بين ليلى بشتي ، او مد جوي هو
في الوقت ذاته موحى . **في بيتك المعجزة الحديثة** . هذا في الماضي لمحب ان
توب عبيده . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
الجنة الشجرة . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
به ولم لشعر به . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي

من هنا كراهية التعلق الحسي في الشعر الحديث . هذه الكراهية خاصة
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
امامها اسراراً او غافق . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
امه مقامراً ، اذاه صدف خطورة لتطلب جرأة اكثر مما تتطلب احتشاشاً .

في بعض الشعر الحديث امه بعض شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي
من شعراء الغرب . وسورة الفجر هي رسم من رسمه . وسورة الفجر هي

لأنه يريد أن يبين أن هذا هو الشيء الذي يجب أن نأخذ به.

أشعر الحديث أن بحثنا في تفسيره قائم مع هذه الدجلاء وهذه الصبغة .
ربما أزداد الآن وسوءاً من التناقض الذي أشرفنا إليه . وقد ينصح أكثر
أدباءنا بغير مصدره . في مصادر التكميل في الحديث : هدف التفسير
النظري وأدوات التفسير . وعرض تصور ما كانت عليه . كأنها مداه
معيشة . والانتقال إلى المرحب . وتداخل الصور والتأثير والرموز
وتجاوزها . والمرح بها - وهذا كله يناقض حيرة الدرس . وبداهة . ومن
مصادر هذا التناقض : استمرار التأخر لأن يحمل الكلمات على لا يحيا . أو
لم تتعد أن يحيا . وسكلام آخر الاندفاع الكبير من أدوات التفسير وما
يراد للتفسير عنه . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أدوات التفسير في حديثه . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . كان الشعر القديم يقيم في صلب المادة والعالم . كان وصفاً

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

أشعر الحديث . ومن مصادر أيضاً أن أشعر الحديث لا مثله . لأنه يهدم

النفس إزاء العالم ؛ هي ليست مرآة للانفصال - محباً كان أو حروفاً ؛ لوحاً
أو حزناً ، وإنما هي حركة ومشي تتوحد فيها الاشياء والنفس ، العالم والمكبر .
أما بهذا المعنى القصيدة - الواقع بكل أبعاده وإبعاده ؛ أو القصيدة - الحياة .
ومع ذلك فلنر أعظم ما تقم به الحركة الشعرية الحديثة ؛ بتجسيدها الأمل
والأكر في عنه وشره ، هو أنها حركة مكرسة في هذه الأوسمة ليست -
الطغات ، لتتعمق البشري . أما حين حياتنا المأسرة وتوترها ، لكي تنمو
وتتفتح وتكامل ، بدون حد .

أدونيس

ARCHIVE

محمد تيمور ونشأة

القصة القصيرة

عبد اللطيف الطاهر الزكري

تضاربت الآراء حول أول منشئ للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، «فقد رأى كل من المستشرق الروسي كروتشوفسكي، والألماني بروكيلمان، والفرنسي هنري بيرس، أن قصة (في القطار) التي نشرت عام 1917 في جريدة السفور لمحمد تيمور هي أول قصة فنية متكاملة ظهرت في اللغة العربية، وهو رأي قال به كذلك عباس خضر»⁽¹⁾. إلا أن عبدالعزيز عبدالمجيد يرى رأياً آخر، حيث يذهب إلى أن قصة ميخائيل نعيمة (سنتها الجديدة) هي أول قصة فنية في الأدب العربي الحديث⁽²⁾. وقد نشرت هذه القصة سنة 1914، أي بثلاث سنوات قبل نشر محمد تيمور قصته المذكورة.

ويذهب إلى هذا الرأي محمد يوسف نجم «ولكنه ذهب إلى قصة (العاقرة) التي نشرت عام 1915 هي أول قصة فنية عربية»⁽³⁾. وأياً كان الرأي بشأن نشوء القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، فإن الراجح أن محمد تيمور هو الرائد الحقيقي للقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث، وذلك بقصصه المتضمنة في مجموعة (ما تراه العيون) المكتوبة سنة 1917، وقد انطبعت قصص هذه المجموعة بسمات الواقعية، فقصاص المجموعة إطلالة نقدية على ما يمر في الواقع العام للحياة الاجتماعية المصرية خلال العقدين الأولين من القرن العشرين المنصرم، وعلى الرغم من مدهامة الموت مبكراً لمحمد تيمور، إذ انقصف عوده «في ريعان شبابه»⁽⁴⁾. «ولم يكد يشع نجمه فيجذب إليه العيون حتى خطفها وهو يهوي أمامها محترقاً كالشهب»⁽⁵⁾ فإنه أثبت جدارته الريادية، لقد تمكن محمد تيمور من الاطلاع على الثقافة الفرنسية خاصة وأنه سافر إلى

فرنسا لإكمال دراسته⁽⁶⁾. ومما أثاره قصص جي دي موباسان، إذ تأثر بها تأثراً كبيراً ظاهراً في مختلف قصص مجموعته (ما تراه العيون)⁽⁷⁾، وبالأخص في قصته (ربي لمن خلقت هذا النعيم!!) حيث يدلني بهذا التصريح في مستهلها: «هذه القصة لموباسان الكاتب الفرنسي الشهير: بدل المغرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها، محصراً كل شيء فيها، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب، واتبع المغرب في ذلك خطة توليستوي في قصصه التي نقلها عن موباسان». وعلى الرغم من أن محمد تيمور أغفل ذكر قصة موباسان التي قام بتعريبها، فإن الباحث يهتدي إليها بسهولة. وقصة موباسان التي عربها ومصرها محمد تيمور هي (ضوء القمر) المتضمنة في مجموعة تحمل العنوان ذاته⁽⁹⁾. «لقد عبرت قصص موباسان عن روح عصره، وواضحة بين الشكل والمضمون فيها، وجعلت من الشيء العادي مادة للأدب. استقت موضوعاتها من الأحداث اليومية البسيطة، وانتقت شخصياتها من بسطاء الناس ونبلاهم، وقدمت واقع حياتهم من خلال لحظة قصيرة شديدة التوهج...»⁽¹⁰⁾. ومثل هذا يقال عن محمد تيمور الذي كان يحتذي حذو موباسان في قصصه ويقتبس منه ما يساعده على بناء عالمه القصصي. هذا العالم الفسيع الذي يصور فيه حياة الناس في بساطتها وعفويتها. وعن نشوء القصة القصيرة العربية الحديثة يقول الطاهر أحمد مكي: «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية، والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة...»⁽¹¹⁾، ولقد كان لمحمد تيمور دور كبير في نشوء القصة، وتحفل قصصه الواردة في مجموعة (ما تراه العيون) بالناس البسطاء والنبلاء معاً.

وتحتوي مجموعته هذه على ثمانين قصص هي (في القطار)، (عطفاة... منزل رقم 22)، (بيت الكرم)، (حفلة طرب)، (صفارة

العبيد)، (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟)، (كان طفلاً فصار شاباً)، (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). كما تتضمن المجموعة رواية قصيرة غير مكتملة تحت عنوان (الشباب الضائع).

تنوع العوالم الدلالية في قصص المجموعة، ففي القصة الأولى (في القطار) يعالج محمد تيمور وضعية الفلاح، وقد اختار القاص لهذه المعالجة شخصيات مختلفة الانتماء والمشارب. وأنطق كل واحد بموقفه ليبرز وضعية الفلاح المتردية ويكشف عن المسؤول عن هذا التردّي. ويبدو - من الحوارات أن الرأي السائد هو إبقاء الفلاح على جهله وعذابه. لكننا نستنتج من القصة ميلها لإنصاف الفلاحين بعد تعرية وضعيتهم المزرية بسبب تفشي الظلم الاجتماعي. نقرأ من أجواء هذا الموقف لإحدى الشخصيات: «- الفلاح حصرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك. فلو كنتم أحسنتم صيغكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم. ولكم مع الأسف أسأتم إليه فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم، وإبه ليدهشني أن تكون فلاحاً، وتنحي باللائمة على إخوانك الفلاحين»⁽¹²⁾.

أما القصة الثانية فتحمل عنوان (عطقة ال... منزل رقم 22) وتدور حول الخيانة الزوجية. يجري حوار بين السارد المشارك في أحداث القصة وبين زميل له في العمل الإداري، حول النساء فيؤكد زميل العمل للسارد أن النساء كلهن خائنات، لكنه يستثني زوجته لوقوعها تحت رقابة أمه. وبالصدفة يغوي السارد امرأة في الشارع فإذا به يكتشفها زوجة صديقه. والسارد وصديقه يعيشان على هواهما. وهذه القصة في عمقها تصوير للذائل والمبازل الاجتماعي وهي تعرية واقعية لحياة الموظفين الصغار.

تحمل القصة الثالثة عنوان (بيت الكرم)، وتهتم هذه القصة بكشف تحلل طبقة الأثرياء، وإفلاسهم بسبب ما يسرفون فيه من رذائل الشراب

والغناء. وتفضح القصة شرور الفقراء والأغنياء على السواء. وكيف أن الفقراء يتعلقون بأذيال الأغنياء وكيف يجود هؤلاء بسخاء وافر على من يتعلق بأذيالهم. نقرأ من القصة: «وعاد الجميع للعزف والغناء والرقص، ودار الشراب بالرؤوس، فكنت تسمع في الغرفة النكات والشتائم، إلى أن تملك التعب على القوم نفوسهم، فاستسلموا إليه وسقط بعضهم على الأرض لا حراك به، واستأذن من تبقى له شيء من قوة تحمله إلى بيته، إلى أن خلا المكان إلا من النائمين، وكان البيك ملقى على مقعد، ويجواره الزائر ذو المنظار الأسود، يفتش في جيوبه، ولما انتهى من عملة نادى إدريس البربري ليحمل سيده إلى «الحريم»...» (13).

في القصة الرابعة (حفلة طرب) يهمن الوصف المنتصب على الشخص، يلتقي السارد بصديق له لم يره منذ سنين، فيدعوه إلى حفلة طرب وغناء. يستجيب السارد للدعوة فوراً، خاصة وأنه يتذكر حرمانه من صالونات الغناء التي تنعم في أجوائها عندما كان في باريس، وتخلو القصة من المغزى الفكري إلا ما كان من أمر حب الفن والجمال بشكل عام.

تحمل القصة الخامسة للعنوان (صفارة العيد) وهي قصة طفل يتيم محروم من عطف الأبوين ومن كل مباحج الحياة، يوجد وسط أطفال مبتهجين منعمين بملذات اللعب، يملكون صفارة العيد، تلك الصفارة التي لا يملكها (علي) الطفل اليتيم الفقير. لكنه سيملكها بعد عراك مع أحد الأطفال، ذاك العراك الذي كان مباراة تنافسية، جاء في القصة: «- سأصارعة فإن تفوق علي أعطيته صفارتي، وإن تفوقت عليه صفعته أمام الجميع. فصفق الأطفال استحساناً، وقطب (علي) وجهه، وشمر عن ساعده، فكنت ترى عند التحام جسمه بجسم رفيقه صورة غريبة على وجه كل واحد منهما، الأول يدافع عن صفارته، والثاني يدافع عن شرفه،

والفرق بين الصفارة والشرف كبير، وتغلب (علي) على رفيقه وألقى به على الأرض وهو ممسك بتلابيبه، وفرق بينهما الرفاق، فقام (علي) وهو رافع الرأس وقال:- «أين الصفارة؟» (14).

القصة السادسة موباسانية عنوانها (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟)، يكمن مغزى هذه القصة في انتصار الحب وإزالته لكل المعوقات التي تحول دون تحقيق سعادته، والفضل في ذلك يعود إلى ما تحفل به الطبيعة من نعيم الجمال. فالجمال الظاهر في أشياء الطبيعة يحث على السؤال: (ربي لمن خلقت هذا النعيم؟) فيكون الجواب: خلق نعيم الطبيعة للمحبين الأوفياء في حبهم ولو كانوا من طبقات اجتماعية متباينة تباين الفقر والغنى، وهذه القصة تمصير لقصة حي دي موباسان (ضوء القمر) السالف ذكرها. وموباسان نفسه يجعل الحب ينتصر في قصته، ولعل هذا روح القصة التي قصدها محمد تيمور من قوله إنه لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب. نقرأ من أجواء القصة «خرج البك من مخبئه وهو ساكن صامت، وسكت هنيهة يفكر، ثم نظر للسما، وللنهر وللأشجار، لهذا الجمال الطبيعي، لهذه الجنة الدنيوية، لذا النعيم الحيوي، وقال لنفسه بعد أن فكر قليلاً فيما رآه وفيما سمعه (ربي إنك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمري ما تلك إلا جنة الحب!) ورتل آيات من القرآن ودخل إلى منزله، وقد علت شفتيه ابتسامة تعبر عن هنائه وغبطته» (15).

(كان طفلاً فصار شاباً) هو عنوان القصة السابعة، جاء في خاتمتها «لقد كان طفلاً جميلاً فكانت تحبه مربيته كأم حنون، والآن صار شاباً جميلاً فأحبه مربيته كمشيقة ضرم الحب أنفاسها. فياللعجب مما تراه العيون في ظلام هذه الحياة» (16).

تلخص خاتمة القصة عالمها الدلالي، فهذا محجوب الطفل بنال رعاية مربيته كأم رءوم، وها هو ذا يصير شاباً يافعاً يبادل بنت الجيران

حباً بحب، وإذا بالمربية تنقص عليه حبه بمراقبتها الشديدة وتهديدها له بخبر إيصال حبه إلى أبيه لكنها في سريرتها تعشقه وتغار عليه، وفي النهاية تكشف حبه له....

أما القصة الثامنة والأخيرة في مجموعة (ما تراه العيون) فتحمل عنوان (العاشق المفتون بالرتب والنياشين). هذه القصة رسالة نصح إلى كل من يتعلق بأوهام الجاه والرتب العالية، ودعوة صريحة إلى عمل الإحسان للحصول على الراحة الروحية.

بهذه القصص الثماني الممهورة كلها بتاريخ (1917)، حاز محمد تيمور على ريادة القصة القصيرة العربية الحديثة. يقول عزيز أباطة في تقديمه لمجموعة (ما تراه العيون): «في هذه الحقبة - أيها القارئ العزيز - بدأ محمد تيمور يكتب، وأخذت أكمال ملكاته تتفتح وتتضح وتزكو. ونستطيع أن نحدد السنوات الخمس التي تقع بين عامي: 1917 و 1921 بأنها السنوات التي شهدت أكرم إنتاج محمد تيمور كله من قصص ومسرحيات. فإذا تم لك علم هذا فقد تبين - في غير كبير جهد - أنه رائد من الرواد في هذا الميدان الضخم، وأنه من السابقين الذين يقع في ذمتنا أن نرعى حقهم، وأن نذكر فضلهم، وأن نغفر زللهم، فهذه المجموعة التي بين يديك - كما ترى - تجمع طائفة من القصص القصيرة. كما تضم قصة طويلة لم تتم فصولها، تركها كاتبنا كلحن ناقص نستبين فيه الحلاوة وإتقان الصنعة. ولئن فاتنا في هذه القصة اكتمال العمل الفني، فلم يفتنا أن المؤلف قد هدانا - عندما حيل بينه وبين متابعة الكتابة - إلى الفكرة التي كان يبني عليها، وإلى الأهداف التي كان يترامى إليها»⁽¹⁷⁾.

الهوامش

- (1) د. علي نجيب عطوي: تطور فن القصة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، بيروت، منشورات دار الأفاق الجديدة، الطبعة الأولى 1982، صفحة 52. وهو يورد اسم محمود تيمور عوض محمد وهذا خطأ منه.
- (2) نفسه ص 53.
- (3) نفسه ص 53.
- (4) يحيى حقي: فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1987، ص 59.
- (5) نفسه ص 59.
- (6) نفسه ص 59.
- (7) محمد تيمور: ما تراه العيون، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964.
- (8) نفسه ص 57.
- (9) جي دي موباسان ضوء القمر باريس المكتبة الجديدة لغربية 1999، وترد القصة المذكورة من ص 11 إلى ص 18.
- (10) نادية كامل: الموباسانية في انقصة القصير الفهره - مجلة فصول المجلد الثاني العدد الرابع 1982 ص 190
- (11) د. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة - دراسة ومختارات، القاهرة، دار المعارف ط 2 1978 - ص 186.
- (12) محمد تيمور: ما تراه العيون، مصدر مذكور ص 9.
- (13) المصدر نفسه ص 32.
- (14) نفسه ص 51.
- (15) نفسه ص 61.
- (16) نفسه ص 70.
- (17) المصدر ص



مدّاخل إلى نظرية الأدب البنويّة والأدب*

تزييفتان تودوروف

ترجمة: د. عبد النبي اصطيف

نعمه عرسه في سوري ودان اشير إليها منذ البداية . مهما كان المعنى الدقيق لهذا المصطلح ، فإن « البنوية » Structuralism هي اتجاه في التطورات الأخيرة لعلوم اجتماعية عدة . وهكذا فإن الكلام يكون ذا معنى عند الحديث - دعنا نقول - الأنثروبولوجيا والسيوية ، اللغويات والبنوية . ولكن التوازي يختفي عندما نتقل إلى تركيب كـ « الأدب والبنوية » ففي الحالات السابقة كان بإمكاننا أن نربط بين علم متميز ذي منهج محدد ، على حين أن ميداناً للبحث ، وليس علماً ، يظهر في المثال الثاني وفي الترتيب نفسه : الأدب وليس العلم الأدبي .

إن هذه القرابة ليست من ابتداعي ، فتوزيع الأقسام في جميع جامعات الأقطار المألوفة لديّ يعكسه . إذ نجد أن لدينا اللغويات ، والاقتصاد ، والفيزياء ، وعلم النفس جنباً إلى جنب ، وفجأة تظهر أسماء مغايرة الخواص

(*) انظر Tzvetan Todorov , « Structuralism and Literature » , in

Approaches to Poetics , Edited with a Forward by Seymour Chatman , Columbia

University Press , 1973 , P P . 153 - 168

كـ « الأدب الإنكليزي » و « الأدب الفرنسي » و « الأدب الروسي » . . . الخ . علوم من جهة وميادين معرفة من جهة أخرى . ولتخيل ما يمكن أن يحدث لو أن كليات العلوم الطبيعية قسمت بشكل مماثل إلى : « قسم الأرض » و « قسم الجو » و « قسم البحر » ، ولتخيل المختصين في قسم الأرض يحتاجون في تفوق « المنهج » الفيزيائي أو الكيميائي أو الحسابي . ولكن هذا ما يحدث تماماً في قسم اللغة الإنكليزية مثلاً ، حيث يقوم التنافس بين أولئك الذين يفضلون منهج التحليل النفسي ، أو المنهج الاجتماعي ، أو المنهج اللغوي (فهذا ما يحدث في فرنسا على الأقل)^(١) . وسبب هذا واضح . فدراسة الأدب لم تعثر في يوم من الأيام علماً في دته ولداته . إنني أكرر بالطبع مجرد حقيقة بسيطة ولكن **سأطعن فيها نفسها** يمكن أن تكون نقطة انطلاق جيدة لي ، ما دام التحليل البيوي للأدب ليس إلا محاولة لتحويل الدراسة الأدبية إلى معرفة علمية وأنا بالطبع لا أعني بمصطلح « علمية » استخدام المخابر والجرذ الأبيض أو الحواسب الآلية . ولكنني أشير بالأحرى إلى معناه الأعم : جملة متسقة من المفاهيم والمناهج تهدف إلى معرفة القوانين الضمنية . وهذا الوجه تكتسب كلمة « البيوية » في سياقنا معنى « مختلفاً » عن المعنى الذي تكتسبه في الأنترولوجيا واللغويات . فالأخيران علمان موجودان لتوهما ، والمنهج البيوي هو مجرد منهج واحد بين المناهج الأخرى . ولهذا فإننا ما فتئنا نشهد صراعاً بين اللغويات البيوية (التصنيفية) واللغويات التحويلية ، رغم أني لن أعطي ، على أي حال ، مصطلح « بنيوي » « Structural » تعريفاً ضيقاً كهذا . إذ يمكن لعلم التصنيف والتحويلات كليهما أن يكونا بنيويين في رأيي .

إن هذا الطموح - الانتقال من الأدب إلى علمه : فن الشعر Poetics - يتضمن على الأقل خيارين هامين نواجه في كل منهما نوعاً مختلفاً من المقاومة .

■ أنبويه والأدب ترجمه : د ، عبد النبي اصطفي ■

فأولاً ما دام الأدب نفسه ينبغي أن يصبح موضوعاً لدراسة مستقلة ، فإنه يمكن أن نميز مدخلنا بأنه داخلي " Internal " مقابل خارجي " External " . وأعني « بالخارجي » أي مدخل (رغم تبعيته لعلم محدد) يعيد الأدب إلى مجرد مادة توضح موضوعاً آخر غيرها . فعلى سبيل المثال ، إن موضوع الدراسة في المنهج النفسي للأدب هو البنية النفسانية للمؤلف سواء أكانت تلك البنية عقدة أوديب ، أو الأنا المدمرة . وعلى نحو مماثل إن المدخل الماركسي يتناول في الحقيقة البنى الاجتماعية المعاصرة للحوادث المقدمة في الكتاب أو حياة المؤلف ، والأدب في كلتا الحالتين يُردّ إلى مجرد وسيلة لمعرفة أشياء أخرى (النفس ، والمجتمع) أما هو نفسه فإن في الحقيقة لا يدرس . ونحن نتفق هنا مع باحثي الأدب الآخرين في أننا بهذه المحاجة نواجه معارضة العلماء الاجتماعيين الآخرين الذين يتجاهلون الطبيعة الخاصة بالأدب .

والخيار الهام الآخر هو التأكيد على النظرية Theory مقابل مجرد وصف Description الأعمال الأدبية المنعقدة . ونحن هنا نتفق مع العلماء الاجتماعيين الآخرين ، ولكننا سنكون عرضة لهجوم باحثي الأدب التقليديين . إن أشد النقد الموجه إلى الدراسات البنيوية للأدب قسوة هو أنها تتجاهل الطبيعة الخاصة للعمل الفني الفردي ، وترجع أصالته وخاصته البالغة القيمة إلى مخططات مجردة عامة . ثمة في الحقيقة قول مماثل في الطب . ليس هنالك من مرض ، بل مرضى فقط . ولحسن الحظ (رغم حقيقة رأي كهذا على مستوى معين) فإن الطب لم يتبع هذه المقولة المفهومة ، فالأطباء لا يبدؤون بإعادة فحص الجسم البشري كل مرة من جديد وكأنهم لم يعرفوا أي شيء عنه وإلا لمات من الناس مبكراً أكثر مما يموت الآن . أولتنظر إلى علم النفس . من المؤكد أن نفسية رجل ما مختلفة على نحو ما عن نفسية رجل آخر ، ورغم ذلك فإن علم النفس موجود وقد نظم جملة من المفاهيم المجردة ليس لها غير صلة

تقريبية بالأفراد . ولكن ليس في الدراسات الأدبية من خطر قتل الناس عبر طريق الدفاع عن آراء عابثة ، ولهذا فإننا ولفترة طويلة قادمة سنسمع رفض قبول النظرية كجزء أساسي لدراسة الأدب . والحقيقة أنه لا يمكن لأي باحث أدبي أن يتجنب الولاء لنظرية أدب ما . فاستعمال المصطلحات الوصفية نفسه ، مهما كانت هذه المصطلحات ، يتضمن ولائاً - لنظرية ما - على الرغم من تأكيد العكس . إن المرء يستطيع فقط أن يختار بين أن يكون واعياً بنظريته أولاً . وثمة فرص أكثر متاحة لتطوير النظرية إذا كنت واعياً بها .

إن التحليل النيوي للأدب ، إذا ما فهم بطريقة مشابهة ، ليس ظاهرة جديدة تماماً . إذ أن له تقليداً طويلاً جداً تحت اسم فن الشعر Poetics الذي استوعب أدوات أدبية كثيرة يستخدمها الباحثون اليوم : العناوين التي نقرنها بالأنواع ، بعناصر العمل ، بالوسائل الأدبية من مختلف الأنواع . ومن الواضح أن المرء في فن شعر جديد New Poetics ينبغي أن يحتمط في ذهنه بنتائج مجهود عدد لا يحصى من الباحثين في الماضي . ولكن يبقى من الصحيح أنه وبشكل رئيسي تحت تأثير الشكليين الروس Russian Formalists (الذين ندين باكتشافهم في العالم الغربي مؤخراً لفليكتور إرليخ Victor Erlich) (*) من جهة ، والتحليل النيوي في اللغويات والأنترولوجيا من جهة أخرى أصبح خلق فن شعر كعلم منظم أمراً ممكناً .

والخطأ الشائع الذي يواجهه المرء في قراءته هؤلاء الذين ينتقدون التحليل الأدبي النيوي (والذي هو فن الشعر Poetics بالنسبة لي) هو الخلط بين مبادئ هذا المنهج وبين تطبيقاته العملية المتفاوتة في نجاحها . وفي العقد الأخير كان هناك بعض الاستلهام في هذا الحقل لعمل فلاديمير بروب Vladimir

(*) انظر كتابه : Russian Formalism : History - Doctrine Fourth Edition .

Mouton Publishers , The Hague , 1980 (المترجم) .

■ البهوية والأدب ترجمة : د . عبد النبي مصطفى ■

Propp الرائد في الحكايات الشعبية . وبالتالي فإن نقاداً كثيرين يقولون : إن مخططاتكم يمكن أن تطبق على أنواع أدبية بسيطة كالحكايات الشعبية ، ولكنها عديمة الجدوى إزاء الروائع الأدبية سواء أكانت أعمال شكسبير أودوستوفسكي ، حيث يكون لمجرد التركيز على الحوادث أهمية ضئيلة بالمقابلة مع صقل السرد والإنشاء الدرامي نفسه . ولكن هذا سوء فهم . فالحقيقة هي أن الشكليين الروس بلدوا تحليلهم للنثر القصصي بالتفريق بين القصة Story والعقدة Plot أو بين الحوادث نفسها وبين نمط وجودها في العمل الأدبي ، مشيرين إلى أن الأخيرة فقط - أي العقدة - تتبع حقل فن الشعر الحق . وضم « القصة » إلى المملكة نفسها هو اتهام حديث جداً للتحليل البنيوي (مثلاً بروب) ولكنه غير مشروع بأي معنى من المعاني . والواقع أن تحليلاً من المصنف التحليلات التي أنتجتها المدرسة الشكلية كان مكرساً لدوستوفسكي على وجه التحديد (وأما أشيرها إلى دراسة باختين Bakhtin العظيمة) . وبالمناسبة فإن سلسلة « Poetique » قد نشرت تحليلاً بنيوياً لكاتب أبعد ما يكون عن الحكاية الشعبية هو بروسـت Proust كتب من قبل جيرارد جينيت (١٦) Gerard Genette .

لقد قرأت مؤخراً نقداً آخر للتحليل البنيوي ورد في مقالة أقتطف منها بضع جمل :

« يبدو أنه بهذه الوسيلة السردية وحدها يمكن للرواية أن تعلن عن نفسها كبنية غير محددة وأنها لذلك خارج قيود التحليل البنيوي . . . إن غزارة العقد ، وعدم التحديد الأساسي للحالة الرئيسية مؤشرات على أن مناهج التحليل « البنيوي » سوف تحقق في أن تقول أي شيء هام أو ذي صلة بالعمل » . والفكرة هي أن رواية معينة لها بنية غير محددة ، وأن التحليل البنيوي يستطيع أن يتعامل مع البنى المحددة ، وأنه بالأحرى يحدد كل

البنى ، وبالتالي لا يستوعب هذه الرواية ذاتها . ولكن العكس هو الصحيح بالنسبة للتحليل البنيوي . وفي مراجعات أخرى - أكثر صحة - فإن الميزة المعاكسة نفسها هي التي كانت موضع نقد . إن دراسة فن الشعر ليست في حد ذاتها تفسيراً لعمل فني معين . إنها تهتم بالأحرى بتحديد الخصائص المميزة الماثلة في عمل فني ، تلك التي هي لفظية صرفية ، أو إنشائية ، أو موضوعاتية Thematic أو إيقاعية ، أو سردية . . إلخ ، وبتوضيح مشابهاتها مع بنى أخرى مشابهة في أعمال فنية أخرى ، أو مبادئها لها . فبناها بالطبع يمكن أن تكون غير محددة . وقد حاولت أن أظهر منذ عدة سنوات خلقت^{١٢}، أن نوع ال Fantastic « الخيالي البعيد المفرق » كله كان قائماً على تحديدية معينة ، أو بالأحرى على تردد من جانب الفاري، الصمعي وهذه بالضبط هي نيته . ولكن تحليلاً بنيوياً لا يمكن له أن يعطينا على الإطلاق معنى قصة ، الأمر الذي هو من مهمة أي تفسير مختلف آخر تبعاً للإطار المختار من قبل الناقد . وربما يستطيع المرء أن يعيب على التحليل البنيوي تركه للأعمال المحللة في حالة من عدم التحديد : إن فن الشعر Poetics يستطيع فقط أن يبطل تفسيرات غير مصيبة ولكنه لا ينتج التفسير « الصحيح » .

ورغم أن الموضوع الدقيق لفن الشعر Poetics ليس العمل الفردي بل الأدوات الأسلوبية والسردية والموضوعات والأنواع بشكل عام ، فإن عملاً في الممارسة لا يمكن أن يتصور دون معرفة دقيقة بالقصائد والروايات الموجودة . وعلى أي حال ، فإن المختص بفن الشعر أو Poetician ، كما أود أن أدعوه ، ينبغي أن يكون على وعي بأن هدفه النهائي هو معرفة الأدب ، وليس معرفة هذا العمل أو ذاك ، فللفعالية الأخيرة التي هي التفسير interpretation تقنياتها وطرائقها الخاصة بها . وكلا النشاطين موقوف على الآخر .

■ النيبوية والأدب ترجمة : د . عبد النبي اصطيف

وإذا اقترحت هذا الإطار العام جداً ، فإنني أود أن ألقت بإيجاز إلى مشكلة خاصة في فن الشعر ربما تقربنا أكثر من الموضوع العام للغويات والدراسة الأدبية . ولكننا ينبغي ، قبل أن نستطيع مناقشة الصلة بين اللغة والأدب أن نتأكد مما نعنيه بهذه المصطلحات وخاصة مصطلح « الأدب » . إذ أن مجرد وجود كلمة - على أي حال - لا يمكن أن يكون الدليل الكافي المطلوب في نظرية علمية . إننا بالطبع نعرف جميعاً بالحدس ما هو الأدب . إنه بالتحديد جميع الكتب التي تناقش في صفوف الأدب . ومرة أخرى إن هذا - على أي حال - ما هو غير توسيع لفكرة ما زال القصد منها بحاجة إلى اكتشاف . ويشكل أكثر تحديداً إن القضية الهامة هي أن نعرف فيما إذا كان يمكن أن نميز الأدب بخصائص **داخية** وبالتالي بما يمكن أن ندعوه كيانياً بنيوياً ، أو أنه يمكن تحديده بوظيفته فقط ضمن إطار واسع وبالتالي بما يمكن أن ندعوه كيانياً وظيفياً .

إن تعريفاً للأدب لا يمكن أن يكون صالحاً ما لم يكن بإمكاننا أن نميز بين ما هو أدب وما هو ليس كذلك ، أي إذا كنا نستطيع أن نفصله عن التناجات الأخرى . إن كل التعريفات الموجودة تبدأ بالمقابلة بين الأدب واللادب ، وإذا لم نكن نعرف مصير « الأدب » فإننا ربما نستطيع أن نقرر ما هو عكسه . وهذا ليس بالمفهوم العلمي ولكنه مجرد كلمة جذابة . هل نستطيع بواسطة تعبير بسيط كـ « الاستعمال اليومي للغة » أو « الكتابة الوصفية » أو « التقريرية » أن نغطي نتائج لفظية متعكسة مثل الطرائف ، والمحادثات العملية ، واللغة الطقسية للإدارة والقانون ، والكتابات العلمية ، والكتب الفلسفية والدينية !

إن الأشياء تتغير جذرياً عندما ندخل بدلاً من الكلمة المثيرة

« اللادب » فكرة منوعات الإنشاء Variety of discours . ويمكن للمرء أن يقول إن لفظاً واحداً يحدد بعدد من القواعد التي تشكل عدة مجموعات متميزة . ففي أحد القطبين هناك قواعد اللغة التي تنتج جميع الجمل الممكنة ، وفي القطب الآخر هناك الظروف الخاصة بكل فعل كلامي والتي تحدد بطريقة معينة نتاجنا اللفظي ، رغم أن هاتين المجموعتين من القواعد غير مفصولتين بصحراء ، إذ نجد بينهما ما سادعوه بقواعد الإنشاء مهما كانت لغتنا ، ومهما كانت ظروفنا الخاصة ، فإننا لا نكتب مقالة علمية بالطريقة نفسها التي نكتب فيها رسالة (وهناك أنواع مختلفة للرسائل أيضاً) . ونحن جميعاً نعرف الفرق بين مجرد الدعاية وبين الاغتياب . فنحن أبدأ لا نتحدث لمجرد التحدث إذ أننا نمثل دائماً وبالضرورة لقواعد نمط معين من أنماط الإنشاء discours .

ولنعد الآن إلى الأدب . لقد شعرنا جميعاً بعدم الارتياح لتعاريف للادب كـ « محاكاة تخيلية » أو الكلمات « التي ينبغي أن تكون » ، لا أن تعني . إنني أنساءل عما إذا كان سبب عدم ارتياحنا يمكن أن يكون أن هذه التعاريف تنطبق على أنواع من الأدب بدلاً من تحديده ككل . لأن كلمات رواية ما ينبغي أن تعني بالتأكيد ، في حين أن كلمات قصيدة لا تحتاج أن تخلق أي تخيل . ويمكن للمرء أن يمضي إلى أبعد من هذا ويقترح أن المشابهات بين بعض أنواع من « الأدب » وبعض أنواع من « اللادب » أحياناً أكبر من تلك التي بين الأنواع المشمولة تحت كل عنوان . فعلى سبيل المثال ثمة نقاط مشتركة بين قصيدة غنائية ودعاء أكثر مما يتوفر بين الأولى وبين « الحرب والسلام » ؛ أو بين رحلة بحرية خيالية تصنف تقليدياً على أنها أدب وبين وصف لرحلة بحرية حقيقية يفترض أنه غير أدبي . فكلاهما تشبه الأخرى أكثر من مشابهتها لقصيدة غنائية . والمرء لا يمكن أن يفهم جويس ما لم يدرس التقنيات المستخدمة في نوع التلاعب بالكلمات في الطرف العادية .

إن ما أحاول أن أقترحه هو أنه ينبغي بدلاً من الثنائية غير المريحة بين الأدب واللا أدب أن تقدم علم أنماط للإنشاءات . إن المستوى المتعلق بالأنواع هو أقل أهمية فيما أعتقد من المستوى النوعي . وتبعاً لذلك فإنه ليس ثمة من سبب آخر غير الموروث لوجوب دراستنا للإنشاء الأدبي فقط ، وليس لجميع الإنشاءات الأخرى أيضاً . فثمة ميدان مثمر للتعاون مفتوح للمختصين بفن الشعر Poeticians والبلاغيين Rhetoricians والمعنيين بأصول الكلام Ethnographers وفلاسفة اللغة .

وهكذا فإن الموضوع الأولي الذي يمكن لتعبير « اللغة والأدب » أن يشير إليه ، يتحول بالنسبة لي إلى موضوع « اللغة والإنشاء » . والآن ماذا يمكن أن نقول عن الصلة بين هذين المصطلحين . ربما يتساءل المرء فيما إذا كان هذا السؤال نفسه يفرض اللغويات والنماذج اللغوية علينا . إنني واع تماماً لهذا الخطر وأعتقد أن وصف الإنشاء ينبغي أن يتم ، إلى حد ما ، بمعزل عن دراسة الأشكال اللغوية . ورغم ذلك فإننا لا نستطيع أن نتجنب التساؤل عن طبيعة الصلة بين اللغة والإنشاء .

إنني سوف أقدم فقط فرضية حول هذا الموضوع دون أن أقدم أية براهين (إذ أن هذه سوف تظهر في النهاية في كتاب في المستقبل) . إن اللغة استناداً إلى هذه الفرضية ليست مجرد وسيلة للإنشاء ولكنها أيضاً منبئة . والعلاقة بين الاثنين ليست وظيفية فقط بل تكوينية أيضاً . إن الأشكال الإنشائية ما هي إلا تحولات للأشكال اللغوية . وسوف أوضح هذه الفرضية بذكر بعض دراسات تتصل بهذا الموضوع . وكما سنرى على الفور فإن بعض الاختيارات الهامة تظل مفتوحة ، وإن المرء لم يحدد بعد وضعه تماماً بمشايعته للفرضية العامة نفسها .

كان الباحث الأوكراني I ، I ، بوتينينا A A Potebnya في محاضراته خلال

■ لنبوية والأدب ترجمة : د . عبد النبي مصطفى■

وأخير العقد الأخير من القرن التاسع عشر [التي ألقاها] في جامعة خاركوف
Kharkov التي نشرت تحت عنوان . Basnja Poslovica . Lekelj po teorii slovesnosti
Pogovorka (خاركوف ١٨٩٤) من أوائل من درس ما يمكن للمرء أن يدعوه
بمكونات النمو الداخلية endogenesis للأعمال الأدبية (مقابل مكونات النمو
الخارجية exogenesis حيث يتم البحث عن نقطة الإشارة خارج العمل نفسه -
في نفسية المؤلف أو في الاتجاهات الفلسفية للعصر) . ويلاحظ بوتيينيا القرابة
الحميمة للأنواع التي يدرسها (الحكايات الخرافية والأمثال) ويصوغ فكرة
الانتقال من نوع إلى نوع آخر بواسطة التحول ، فهو يتحدث عن
« انبساط » (*) unfolding المثل إلى خرافة ، وبالعكس عن « طي » (**) folding
الخرافة في قول شائع أو مثل (ص ص ٩١ - ٩٦) .

وهكذا يمكن للمرء أن يتصور أن ما كان هنا حكمة الخرافة غدا هناك
قولاً شائعاً أو مثلاً . ولنلاحظ أنه إذا كان بإمكان المثل أن يشرح مغزى الخرافة
وتبعاً لذلك قصدها العام فإنه لا يزودنا بإرشادات تتصل بما يسبق هذا
المغزى ، إذ يمكن لألف طريق أن تقودنا إلى نقطة الوصول نفسها . إن أحد
الاشكال يشارك - بالمعنى الحرفي للكلمة - في الشكل الآخر . ولكن حتى إذا
ما كان له أن يحدد الحركة العامة للشأن ، فإنه لا يمكن للمرء أن يقول بأن
الاثنتين متشابهتان . إن إيضاح المغزى الذي هو لب الخرافة غائب فقط عن
المثل . إن أحدهما هو الأصل المجسد للآخر ، ولكن ليس صورته .

وقد تأثر الشكليون الروس إلى حد ما ببحث بوتيينيا . فالمرء يجد الفكرة

• razvertyvanie (*)

• Svertyvanie (**)

نفسها عند شك洛夫سكي Shklovsky الذي يكتب : « إن الحافز السردى قريب من المجاز والتورية » . . . « وعقد القصص الجنسية غالباً ما تكون استعارات منبسطة . فبوكاشيوى على سبيل المثال يقارن الأعضاء الجنسية للرجل والمرأة بالهاون والمدقة . إن هذا التشبيه مُحَفَّز بقصة كاملة . وهكذا يولد الحافز . ويمكن ملاحظة الظاهرة نفسها في نوفلاً Novella عن الشيطان والجحيم . وفي هذه الحالة فقط تظل عملية الانبساط أكثر وضوحاً لأننا نُخبر في النهاية بصراحة بأنه يوجد تعبير شعبي كهذا . إن عدداً من الأقاصيص الطويلة ما هو غير انبساط لتورية . ونخذ على سبيل المثال قصص أصول الأسماء^(١) . وهكذا فإن شك洛夫سكي يوسع جزم بوتينيى دون أن يغير إطاره . وليست الأمثال وحدها التي يمكن أن تبدو تركيزاً للخرافات ولكن كذلك الأقوال (أرسل الشيطان للجحيم Send the devil to Hell) والمجازات (الهاون والمدقة) والتوريات (مثال شك洛夫سكي هو اسم Okhta) يمكن أن تلعب الدور نفسه بالنسبة إلى سرد ما . فالعلاقة تبقى نفسها ، فعلى الرغم من أن المجاز في كلتا الحالتين واحد إلا أنه يجب أن يحفز في السرد أي أن يقدم ويسوّغ بقصة نقطتها الشابتة الوحيدة هي النهاية . إن العلاقة هي علاقة مشاركة وليست علاقة مشابهة . إننا لسنا بمنأى عن نظرية ماكس مولر Max Muller القديمة في أصل الأسطورة ، حيث الأساطير - تبعاً لها - ما هي إلا تسويغات لاحقة لبعض أشكال لغوية معينة (للحوادث اللفظية) .

وقد استكشفت وجهة النظر نفسها ، وعلى نحو أكثر تنظيماً ، من قبل الباحث السوفييتي ج ، ل ، برمياكوف G . L . Permyakov في كتاب نشر مؤخراً عنوانه - المثير بما فيه الكفاية - « من القول إلى الحكاية » Ot pogovorki do skazki (موسكو ، ١٩٧٠) مع عنوان فرعي هو « ملاحظات حول النظرية العامة

للتعابير الجاهزة « - الكليشيهات - وهذا الكتاب تصنيف كامل لجميع التعابير الجاهزة ، يبدأ بالتعابير الاصطلاحية وينتهي بأنواع الفولكلور الأكبر : كحكايات الجن ، والحكايات التعليمية ، والخرافات ؛ وتصنيفه يغطي جميع وجوه هذه الأشكال : اللفظية Verbal ، والإنشائية Compositional ، والموضوعاتية Thematic . ويوجز برميافوف نتائج على النحو التالي : « إننا نصل حتماً إلى نتيجة مفادها أن جميع التعابير الجاهزة المعقدة من التعابير الاصطلاحية إلى الحكايات التعليمية تقيم سلاسل متتابعة من الأشكال اللغوية » (ص ٧٥) . « والفروق بين الوحدات ضمن الجملة وما وراءها هي فروق كمية » (ص ٧٦) . وبعبارة أخرى إن الأشكال الأكبر تنمو من الأشكال الأصغر . وأحد الشروح الممكنة لحقيقة كهذه - كما يقدمه المؤلف - هو أن جميع هذه الوحدات تمارس وظيفتها كعلامات Signs للحالات الحقيقية أو لتخيلة نفسها - علامات تصوغ إدراكنا للعالم . (ص ٦٣) . وأطروحة روميافوف مدعومة بأمثلة عديدة مستعارة من أنواع الفولكلور عند أمم مختلفة .

ومن وجهة النظر هذه ، فإن علاقة يمكن أن تقوم بين مثل معين وخرافة محددة ؛ بين إحدى الاستعارات وإحدى الحكايات . وكذلك فإنه يمكن أن يكون هناك موقف آخر يواجه فيه المرء بطريقة مجردة وعامة أشكالاً أدبية ولغوية دون أن يفلق على الواقع الوجودي للعلاقة . هل نستطيع الاستمرار في الحديث عن مكوّنات النمو الداخلي endogenesis ؟ إنني أعتقد ذلك رغم أن معنى المصطلح يتغير . إن هذا أصل مبني على نحو مجرد ، ولكنه قد يساعدنا بشكل أفضل على فهم طبيعة كل شكل .

إن هذه الرواية الثانية للفرضية العامة يمكن أن توضح أولاً بقول لديدرو

Diderot يتعلق بالتشخيص في المسرح : « إن المقابلة في الشخصيات هي بالنسبة لبناء المسرحية في موضع الطباق في الكلام » . وقد صاغ شكولوفسكي ملاحظات مشابهة . ولكن الباحث الهولندي أندريه جولز Andre Jolles هو الذي عرض بوضوح لهذا النظرية في كتابه Einfache Formen (١٩٣٠) (إنني أترجم عن الترجمة الفرنسية ، ١٩٧٢) . ويكمن تحليله ، المطبق على تسعة أجناس مختلفة ، في إقامة حركة - وبالتفصيل - بين اللغة والأدب : بدءاً بـ « وحدات اللغة وتلفظاتها كما هي مطورة في القواعد ، والنحو ، وعلم الدلالة » ؛ مروراً بتلك الأشكال الوسيطة ، التي هي موضوع كتابه الرئيسي ، كالخرافة والأسطورة ، واللغز والمثل ؛ وانتهاءً بالأشكال الأدبية الصحيحة كما نجدها فعلاً في الأعمال الفنية العظمى » . وتسعى لجولز « فإن المرء يستطيع أن يبدأ على سبيل المثال بالمجازات التركيبية للغة ويخلص إلى العمل الذي أنشأه الفنان » (ص ١٧) .

لقد قدّمت أمثلة أخرى عن هذا المدخل إلى المشكلة في دراسة سابقة عن اللغة والأدب^(١) ولن أكررها الآن . (ولكني) أود أن أضيف إيضاحاً آخر فقط هو الصلة بين نظام الحالات القواعدية وما يدعى في فرنسا حالياً « Modele Actantiel » (ملهاة الحرفة أو البراعة)^(٢) يدلّل على فكرة - عرضها أولاً غيزي Gazzi ، وطوّرها فيما بعد عالم الجمال الفرنسي إتيان سوريو Etienne Souriau - مفادها أن الأدوار نفسها يمكن أن توجد في مسرحيات لا تخصي . وقد واجه بروب Propp ، الذي كان يعمل بشكل مستقل ، المشكلة نفسها في دراسته للحكاية الشعبية الروسية : وثانية إن الأدوار « ومناطق العمل » مستمرة رغم أن هوياتها يمكن أن تستتر تحت التنوع الظاهر للشخصيات الفعلية . وقد لاحظ باحث فرنسي معاصر هو ألفريد داس غريماس Algirdas Greimas الآن

ليس فقط القرب بين هاتين الصيغتين ، ولكن حقيقة أن جملة العلاقات بين الشخصيات تعيد إنتاج المقولات نفسها كنظام من الحالات القواعدية .
 فـ « بيتر يعطي تفاحة لماري » « Peter gives an apple to Mary » ليس مجموعة أمثلة على حالات رفع ونصب ونصب مفعول أول فقط ، بل ثمة إلى جانب ذلك ثلاثة أدوار ممكنة في السرد هي الفاعل والمفعول والمستفيد ، Subject , Object « Beneficiary » (ما لم يكن المستفيد ضحية إذا كان بيتر على سبيل المثال اسماً لشعبان وكانت ماري تنوب عن حواء) .

ومن وجهة النظر الثانية هذه ، فإن اللغة والأدب ، أو اللغة والإنشاء مرتبطان ثانية ولكن بطريقة مختلفة : **إننا لم نعد نتعامل مع تواردات فعلية بل مع أشكال مجردة .** والنتيجة النهائية ليست نصاً معيناً بل جنساً ، أو وسيلة device أو زمرة أخرى من الإنشاء الأدبي . وهكذا تتغير العلاقة نفسها ، فبدلاً من المشاركة المباشرة ، الاحتواء التام لـ (أ) في (ب) حيث يحدد (أ) النقطة الأخيرة في (ب) ، فإن لدينا علاقة ليس فيها أية قرابة حقيقية بل تماثل شامل . وتخيل شريحة أسقطت على شاشة ضخمة - إن الهيئات مختلفة تماماً ، ولكن علاقة الأجزاء ببعضها البعض تبقى نفسها . وعلى نحو مماثل فإن الشكل اللغوي يبدو صورة لجنس أدبي بكامله .

ومهما اختلف هذان الموقفان فإنه يمكن التوفيق بينهما . والبرهان معطى في دراسات معينة تحقق اللقاء بينهما . فالمشاركة المباشرة الفعلية (كما في حالة المثل والخرافة) يمكن إعادة نسخها عن طريق التكرار الشامل للمجاز نفسه . وغالباً ما أعطى رومان جاكوبسون Roman Jakobson أمثلة على استعارة ، أو تشبيه أصبح في الوقت نفسه ذريعة وعرضاً لسرد مؤسس على التوازي أو الشبه Paralle lism . وبالطريقة نفسها فإن التشابه البنيوي (كما في الحالات القواعدية

والأدوار في مسرد أو مسرحية) يمكن أن يكون أكثر من بناء مجرد لملاحظ خارجي
فربما ترافق وجوده مع قرابة حقيقية .

إن الكناية ، أو الترابط التجاوري إن توخينا الدقة ، يمكن أن يكون
أكثر من مجرد صورة ، وأكثر من نموذج لحركة السرد بشكل عام . وكما دُلَّ على
ذلك جيرارد جينيت ، في حالة بروست على الأقل ، فإن السرد يبدأ حرفياً
لحظة استبدال الصلة الأفقية التجاورية Contiguous horizontal linkage بالشبه
المبدئي . والصلة المزدوجة نفسها يمكن ملاحظتها بين البنية الكلية لجنس أدبي
(وعلى وجه التحديد أدب الشطط في الخيال^(*) Fantasy ، الذي يستتبع لبساً
دلاليًا Ambiguity بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للحوادث غير الجذابة
نفسها) وبين المجازات اللغوية التي تظهر على نحو منظم في قصص الشطط في
الخيال والتي تتضمن فيما يبدو اللبس الدلالي نفسه بين معناها الحرفي والآخر
المنقول . وهكذا فإن المجازات تحقق :

(١) صلة مشاركة مباشرة (فهي إحدى الأدوات التي يتحقق فيها الشيء
الخيالي) .

(٢) صلة مشابهة غير مباشرة معاً . إن المجاز بطريقة ما - ما هو إلا تمثيل
مسبق لبنية الجنس كله . وثانية إن القرابتين الحقيقية والشكلية مترابطتان .

إنني على تمام الوعي بأن مجرد تعداد هذه الأمثلة لا يمكن أن ينوب
بشكل مرض عن البراهين التي ينبغي أن أدمع بها بياني المبدئي . فأننا لا أكتفي
بانتهاء ملاحظات معزولة بدل صياغة نظام متماسك من المحاجات وحسب ،

(*) حقوق الطبع هنا تعود للدكتور خسام الخطيب .

■ البنية والأدب ترجمة : د . عبد النبي مصطفى ■

بل إن المصطلحات المبدئية التي أحاول وصف علاقتها : مصطلحي اللغة Language والإنشاء discourse أبعد ما تكون عن الوضوح والدقة . أين ينتهي الواحد وأين يبدأ الآخر ؟ لقد استبعد لغويو الماضي من فكرة اللغة - في محاولة منهم لجعل موضوعهم متجانساً - ما نعتبره اليوم بعضاً من مواصفاتها الرئيسية . فتبعاً لفرديناند دوسويسر إن كل شيء يتجاوز المورفيم Morpheme أو الوحدة الصرفية (أي ليس اللفظ فقط ، بل الجمل والتراكيب) يتبع الإنشاء discourse أو (Parole) وليس اللغة Language أو (Langue) (بمعنى النظام اللغوي) . لم يعد اللغويون المعاصرون يغفلون وجود النحو أو التركيب ، ولكن - وحتى وقت قريب - لم يكن ثمة مكان في علم الدلالة Semantics للمخلوق الاستعاري (أو المجازي بشكل عام) للمعاني الجديدة . لقد قيل لنا إن للكلمات عادة معنى واحداً فقط - إن اللبس الدلالي Ambiguity والاستعارة لا يمكن أن توجد في أي استخدام « جاد » للغة ، وإنما في الدعابات أو على وجه الدقة في الشعر . ولكن هل ثمة لغة دون استعارة ؟

أين تنتهي اللغة ؟ وأين يبدأ الإنشاء ؟ إننا لا نزال غير متأكدين تماماً في الوقت الراهن . ولكني أعتقد أن مجرد إثارة أسئلة معينة في حقلنا المعرفي هي في حد ذاتها خطوة هامة . فلربما كانت الأسئلة الجيدة أكثر بالضرورة صحة الآن من الأجوبة المقبولة .

(١) حديث تودوروف يعود إلى * أيلول ١٩٧٢ (المترجم) .

(٢) انظر . (Gerard Genette , Figures III , : Paris , 1972) .

(٣) في كتابي . (Introduction a la Littérature fantastique (Paris , 1970) .

وفي الانكليزية انظر : « The Fantastic in Fiction » في ، 20th Century Studies .

III , (1970) P P . 76 - 92 .

■ البنيوية والأدب ترجمة : د . عبد النبي اصطيف ■

(٤) انظر . Theorie de la Litterature (Paris , 1965) , P . 172 .

(٥) انظر « Language and Literature » - في , R . Machsee and E . Donato ,

(eds) , The Structuralist Controversy , (Baltimore and London , 1970) P P .

125 - 33 .

(٦) نوع مسرحي إيطالي يعود إلى منتصف القرن السادس عشر ، وقد نشأ عندما بدأت الفرق المسرحية المحترفة ، وخاصة فرقة « الغيورين » ، Gelosi المشهورة في تضمين عروضها نوعاً جديداً من الملهة يتميز بالارتجال المعتمد على الخطوط الرئيسية للعقدة وعلى استخدام الشخصيات المألوفة (التي يرتدي بعضها الأقنعة) التي تجمع بين مواصفات المسرح الراقى والمسرح الشعبي كشخصية الشاة الحميلة والعاشق والتاجر البندقي والرجل العليل . والواقع أن هذا الاختيار لراحة الممثلين هو الذي منح هذا النوع من المسرحية اسمها . هذا وقد راجت هذه الملهة في أوروبا وإيطاليا بشكل خاص لعدة قرون ومارست تأثيراً كبيراً على تطور الملهة الأوربية وعلى كتابها المعروفين كموليير ، وغولدوني Goldoni وغوزي Gozzi ولعله Gozzi الذي أشار إليه تودوروف (المترجم) .

مدارس الادب ومذاهبه

علم الدكتور زكي المحاسني



شاع على السنة الادباء المعاصرين كلمة المدارس في الادب. وزاد في ذيها انما ادرحت في كتبهم وانتظمت في سلك اللغة المعاصرة. فصار معنى المدرسة الادبية مرادفاً لمعنى الطريقة والمنهج. ولم يكن عند العرب الاوائل هذا الضرب من التفكير، الذي يتجيز في التصغير. وهذا المصطلح غربي همه اهلوه على اهل الفن والفكر في التصوير والادب. فصراب ذلك، فاذا قالوا مدرسة فلان فسر بها الى المصور روبنس الذي عاش في القرن السادس عشر للبلاد وكان هو واحد مدرسته يحلون الواحد بالالوان المتدفقة للتلعة. وحين شاع فن روبنس في ايطاليا طلع التصوير الفينيسي بطوايحه فكان من تلاميذ مرمحه نفر من اعيان الفن بينهم ف. ديك الرسام الاسترطاطي الذي خلده الموفر بعض الولعه. وتكاد تكون المدارس الايتالية في التصوير اعم مدارس التصوير في العالم. فانما ميكيل آنجل وليونارد دوفيتشي واندادها مرادة في كل حين خالدة على الالام.

وعسام في الادب الغربي التصنيف المدرسي كذلك. فنشد ولادة الآداب الغربية ولد هذا الغفل الذي هو كلمة :

« Ecole » حتى اصبحنا نرى لغة الادب الغربي يرددون اديا. كل عصر الى انساب مدارسهم التي تلقوا منها الادب. وهي مدارس تخيلية شئت عن الطرق فلا سايند فيها ولا مجالس.

وخلاصة القول في معناها ان نفراً من اهل الادب ينضون جميعاً في صف واحد، وبطبعون بطابع متآلف متشابه كان في سابق الدهر او لاحقه قد اتحد لنفسه هذا الطابع ادب من الادباء ممن كندت لهم الشهرة. وكان لبعض المدارس في الادب طينان على الفن وأهليه، فبات في تلوين الفنون من كلاسيكي وأخر رومانتيكي ونائل ديمزي او واقعي او فوق الواقع فروبنس ورومبانت كلاسيكيين في التصوير، وأنثروود وكروا رومانطيين. كما يقال في الادب مثل ذلك لكونيه وراسين في القديم، ولهموع ولامارين في القرن الماضي. وربما جلولاً فان كورغ في الرسم الحديث وبيكاسو من المبدعين للدارس الحديثة. كما صنعوا بفاليري ركاوديل في الشعر الحديث.

فاذا كان الادب الغربي قد ألف ذلك ودرج عليه التقاد واساتيد الادب ومؤلفوه، فأني اجد هذا حديث عهد في أدبنا العربي

لم تألفه التاشة ولا تمس به الاساتيد. وأرى سبب ذلك يعود الى اصابة الفن في ادبنا اصابة استقرار ليس فيه تموج. فالادب العربي يشبه عندي بجراً هادئاً ليس فيه مد ولا جزر، ان كان في الارض مثل هذا البحر الذي لا يخضم. يجذب الاقلاد. وقد احب بعض مدرسي الادب العربي من المحدثين ان يتتبعوا مدارس في ادب العرب بما عرفها العرب أنفسهم ولا كفراً يشعرون انهم عاشوا في طريقتها. واغرب ما وجدت عند هؤلاء المدرسة الاوسية ويعتقون بها طريقة اوس بن حجر. اذ كان زوجاً لام زهير بن ابي سلى المزني وكان اوس هذا شاعر مضر يروي عنه زهير فانحد طويته. وواحدة نبحت عن شعر اوس بن حجر لم تقع على كثير منه. وكان شاعر آخر مدافع في الجاهلية. وقد تجوز نقادنا الاقدمون فقالوا ان زهيراً أخذ طريقة اوس. ثم ان زهيراً كان ولداه كعب وجرير شاعرين. ثم كل لكعب ولد شاعر هو عتبة. كما ولد لعتبة القوام فكان شاعراً ابناً. وكل هؤلاء - كما يزعم بعض المعاصرين - من تلاميذ هذه المدرسة الاوسية. وشعر هؤلاء غير محجوع الى اليوم ولا محدد بمولم يقارب بعضه ببعض حتى يحسن الوقوف على روايته

الاشعة، والظاهر ان تشكيل هذه المدرسة الاوسية عند بعض الادباء المحدثين كان سببه كلمة قلها ابن قتيبة عند كلامه على زهير . فقد كان من قوله يه : « كان زهير راوية اوس » وكان زهير استاذاً للحطينة « واني لأجد القرابة في كلمة استاذ عندناي محمد بن قتيبة » فقد كان كثير الاناة في نفسه يتجافى عن استعمال المولد .

وكيف كان الامر فان هذه المدرسة قد جعلها بعض المعاصرين حقيقة ضاحية « ووصفها بالمدرسة الحسية . اي ان شعراءها يعنون بالاشياء المحسوسة المنزعة من الحواس وفي السرد مندوحة لهم « فقد سبقهم مؤلفون كالآمدي الذي رآه بين الطائيين ابي تمام والبحرقي . وخطأ معلم المدرسة الشامية في الشعر العربي « حتى قال المتقدمون والمتأخرون : هو قام استاذ كل من قال الشعر بعده . ثم كان امر المدارس في ادبنا ان حاول الدكتور طه حسين في محاضراته له شهادته فيها يندج ببيانه

الذهب في قاعة المحاضرات بحجامة فزاد ، فيكون متحدث عجب . كذلك كتور ينبغي الشعر الجاهلي ، ويعمو ما يحو من نصرته وشعراته . وذا هو يثبت ما يثبت من ذلك الشعر الجاهلي القديم ويقول بالمدرستين المشهورتين في الادب الاوربي ، فيسم شعرا القديم حتى عهد المولد فيسم الشعر العربي الكلاسيكي ويصف ما بعد ذلك بالشعر الرومانتيكي ، ثم بالحديث . واليوم وانا اذكر هذه المدارس كلها اعجب كل العجب لاصحاب الرأي فيها في الشرق والغرب . واجد أمة القول فيها من اهل الغرب ينأقرون في شأنها . وقد نهض في الادب الاخير جورج دوهايل ومعه نفر من المتحررين ينكرون هذه المدارس كلها لانهم قد يجدونها قبيحاً للفكر والفن فكل ادب ينبغي ان يسبح في بركة نفسه ، وان لا تنرد على الاعضاء التي يطلب له التثريد عليها . وقد يجدونه من الامر والارهاق للادب ان يدور الاديب حول

قيمة ، غير منطقي كما يرضى الادب . فا شبه عندهم هذه المدارس الادبية بالخصاص للعصافير العرقة فليس عندهم ولا مسكرات في الادب . ولا يوصون للفن ان يجبس . ولعل دوهايل يناقش في هذا الامر جول رومان الذي يرى ما يناقض قوله فيجعل الادب حياة جامعة للادباء فهم فيه كأطفال في مدرسة واحدة .

اقف موقف احية امام هذه المدارس فأسأل نفسي هل من الخير ان نبني في ادبنا الجديد مدارس ، وما جدوى هذه المدارس على ادبنا القديم ؟ ثم ايسكون في طائفتنا ان نبنت المدارس الادبية لتاريخنا الادبي ، ثم نطلع حاضراً برواسم هذه المدارس ، ونحرق اوجه الجدة فيها .

لعل لا ارغب في قضية المدارس الادبية لا اؤثر من الانطلاق للادب ، لكني لا انسكو المذهب الادبية . وعندي ان هناك فرقاً بين المدرسة الادبية والمذهب الادبي فالمذاهب أهم من المدارس . وقد كان العرب يعرفون للمذاهب ولم يعرفوا المدارس . وكان المؤلفون القدامى يقولون هذا لمذهب في الشعر . وكان المعري يقول : فان تسألوا عن مذهبي فهو حين .

فن انفسكو العامة في الشعر التثؤم والزهة والتفاؤل ومن الالوان العامة ايضاً اسزول الوصف والرقاء . وقد يصح ان نصف هذه الامور العامة بالمذاهب عند اصحابها . فنقول فلان يذهب في القول مذهب فلان . وفي ذلك كثير من الحفاظ على القيم الحاضرة عند الشاعر .

اما ان نقول ان شرقياً من مدرسة ابي الطيب فان في ذلك كثيراً من الخيف على شوقي .

مضى
نكي المجلسي

رودانا

ساعة العصر الجدير
زات ١٧ مجراً
مكفولة ٢٥ سنة



Elegance
BT
PRECISION
C'EST LA
MONTRE

RODANA

الوكلاء في لبنان وضواحيه محلات فادعياش بيروت تياغولي

مدخل الى الشخصية الثانوية في الرواية العراقية

العراق

■ باسم عبد الحميد حمودي

أولم
العدد ٢٠٠٨
يونيو ١٩٨٨

في ليلة لشبونة ، لريمارك لا تغادر وقائع الرواية ولكنك تلقى امام بطلها المعذب المظلوم الذي يعاني الفاشية لقنوتها واطروحاتها الفكرية المعادية للحياة السوية ، وإذ تقرأ « الدون الهادي » ، لشولوخوف كرواية شمولية يدفع القارئ فيها الانسنان الى التحول عن طرائق عيشه ، تجد في كل مكان ، في قلعه ومسحه صورة عذاب الانسنان الصغير وسط الالة والهيروقاطية في المجتمع الذي يعيشه ، وإذ تقرأ الرواية الصهيونية تكشف في « غبار » لياثيل دايلن محنة الصهيونية وهي تحول تجسيد حلمها المسبب بمرور ثوراتية دون جدوى ، إذ ان انتحار ياردينا يهيئ اسطورة الاحلام بفرض الارض العربية واعادة مضمها وتشكيلها

• • •

مثلات من الشواهد هنا يمكن استعارتها للتدليل على تحولات الرواية من لثري تبع الشعر وينثره كما فعلت بدايات الرواية البروكية الى نوع مستقل ادبياً له قضيته الخاصة.

وإذا كانت كلمة Romance تعني باللاتينية اللهجة العامية فإن كلمة Roman التي عنت الرواية بعد ذلك كانت تعني الادب الشعبي المكتوب باللهجة العامية ، وبقدرا ما كان ذلك يعد توصيفاً للبدايات الاولى للرواية فإنه لا يعد نقيصة لها ، ذلك ان بيكاميرون بوكاشيو (١٣٥٠ - ١٣٥٥) التي كتبت باللهجة او باللهجة الإيطالية الخارجة من رحم اللاتينية كانت تريد وطنية الاثر الادبي ومحليته ، بمعنى آخر قومية الرواية الإيطالية

إذا كان الشعر قد فقد شعبيته في أيامنا واصبح فناً سرياً كما يقول البيريس^(١) ، فإن الرواية قد احتفظت بخطوة الشعر وبجمهوره وهي تستطيع ، بمزيد من اليسر ان تستعيد جراءة الشعر وتسمى بدورها الى ان تكون سرية في تجاربها الطبيعية...^(٢) إن الشعر الحديث لم يعد جماهيرياً ولكنه يخوض تجاربه الطبيعية بصبر مشابه لصبر الروائي الحديث لأن يكون طليعياً وجماهيرياً في آن واحد وإذا كانت كتب النقد حافلة بتوصيف الرواية وشرح وتحليل انواعها ، من الباروك الى النوع - المفارقات والعاطفية والبوليسية في الشيء تكتب لارضاء الجمهور ، فإن الرواية ليست كذلك يوماً ولا تكتب من اجل الامتاع بل لطرح قضية يريدتها الكاتب.

لقد كان هدف سرفانتس من كتابة (دون كيخوت) اداة عصر الغروسية بكامله ، وقد غدت هذه الحقيقة مسأمة لا تحتاج الى مصدر ، وقد غدت الرواية الحديثة - والتعبير هنا لالبيريس ايضاً - مثل « سرير بروكست »^(٣) ، لها مواصفاتها وجوها وتقليدها ، فهي تؤلف خارج فكرة المتعة او ليس للمتعة وحدها

انك لا تستمتع بفراشة فراير بل تشعر بالضيق والالام ولا تراقب التاريخ في (جسر على نهر درينا) لايفو اندريتش بل تخاف عند تعذيب المحتلين لاهل (درينا) المظلومين الذين ارادوا للجسر ان يكون شاهداً على الحياة ، وتعاطف معهم وهم يعيشون تاريخهم الحي بصدق وخوف وشجاعة معاً.

ولتقدير القراء لها

ننطلق من ذلك لنقول ان الشخصية الثانوية هي الشخصية المساندة التي تعطي للعمل الروائي حيويته ونكهته وقدرته على ابلاغ رسالته على قول جماعة من البنيويين ، وان تجذير الصورة الدرامية داخل العمل الروائي لا يتم إلا من خلال تحريك الشخصيات الثانوية التي تعطي للصراع ذرواته ومعناه ، ومن هنا فالشخصية الثانوية ليست حالة او مادة غريبة او مفروضة على مسرح الحدث ، واستطيع الادعاء - تبعاً لذلك - وبغير كثير من التشكيك ان الشخصية الثانوية شخصية بطلية ايضاً إنما بمستواها ، وهنا يبدو تأثير المسرح واضحاً في هذا التشخيص.

○ احمد مجاهد في « جلال خالد »

في مقدمة رواية محمد احمد السيد « جلال خالد » بطلق وصف « نوفل » عليها ويقول مؤرخاً كلامه في آخر نشرير الاول ١٩٢٧ ان جلال خالد تصلح لان تكون اسماً لقصة مطولة واجبة (رومان) قد يكتبها في المستقبل

إن احمد مجاهد صديق جلال خالد تعثر عليه في بدء القسم السادس من هذه الرواية القصيرة حيث يكتب لجلال (الذي سافر الى الهند ضيقاً بالاحتلال الانكليزي للعراق متقرباً هناك على التيارات السياسية والفكرية التي تحرك الهند الثائرة في الثلاثينيات) داعياً إياه الى العودة.

كان جلال خالد قد التصق في الهند بصديقه سوامي (الاشتراكي) والدكتور ع صاحب وهما يمثلان جناحي غاندي ومحمد علي جناح ، الهند ومكستان بعد ذلك

إننا نلف على احمد مجاهد في رسالتيه تدعوان جلالاً للعودة الى العراق حيث تباشير الثورة على الاحتلال وهما مؤرختان في ايار وحزيران ١٩٢٠ . ويكون لهاتين الرسالتيه تأثيرهما الكبير على جلال الذي يقطع مشاهداته وتاملاته ومناقشاته مع مفكري الهند

وإذا كانت يولسيس تشغل نظاماً محدثاً للأسطورة ، حيث استخدم جويس الأسطورة « بتطويع لموازاة مستمرة بين المعاصرة والقديم »^{١١} ، وإذا كان هايمان يعد رواية « دورة اللولب » لهنري جيمس قصيدة مثورة لا رواية رعب فرويدية^{١٢} ، فإن دكتور محمد رجائي الدريني يبحث في رواية لورنس « أبناء وعشاق » وفي رواية نجيب محفوظ « السراب » الجانب السايكولوجي المتقارب ويرى في بنيتيهما اصداء كلاسيكية تتركز على أسطورة اويجب حيث يعيش كامل رؤية لافظ صورة وليم ومول في « أبناء وعشاق » ، صورة لهيمنة الام ووعيها للامتلاك^{١٣} وتكون الشخصيات الثانوية في الروائيتين شخصيات كاشفة ومساندة للبناء الاساس.

إن مشكلة هذا البحث انه يقف عنه الشخصيات الثانوية في الرواية العراقية الحديثة وهو يقدم لأفكاره بمفتتح عن عملاقة الرواية الحديثة في عصرنا مثبتهاً على نماذج الفتيحة نوعاً وسط ذلك الثراء في النموذج وفي الشكل وفي الاستناد الى خلفية تراكيبية كبيرة من صيغ الابنية في الرواية الاوربية

ولا شك ان السادة الذين حضروا معي الى هذه القاعة يوافقونني مبدئياً في القول ان الرواية الاوربية الحديثة - وغيرها في العالم الثالث - لا تتحدد وفق إطار معين بل لقد بلغ من روعة الشكل والاداء لدى كاتبها ان مواطنيه - لاعباهم وفخرهم بالروائي وهو يخرج عن الاطار العام ليكتب شيئاً نادراً آخر - يحتفلون به كبطل قومي ، فالناس في دبلن مثلاً يفطرون صباح يوم ما من السنة على لحم كلبية وفاء واحتراماً وتقديراً لذكرى المستر بلوم بطل « يولسيس » رواية مواطنهم جيمس جويس ، وما زالت في ذاكرة اي قارئ عشرات الاسماء مؤلفي وشخصيات الروايات العظيمة امثال دون كيشوت وزوربا وراسكو كلنكوف واحمد عبدالجواد ووليد مسعود ، وربما جلال خالد ، وما زالت اسماء ابطال ثانويين مثل زيتيه صانع العاهات ومرهون السليس وسانشو باترا معروفة لدى القراء لعظمة تأثيرها على العمل الروائي



ليعود الى بغداد في ٢ آب (اغسطس) ١٩٢٠^(١) ليستقبله احمد مجاهد ويخبره ان الثورة في العراق قد انتهت الى فشل وان دمشق قد سقطت بيد الفرنسيين وان ما كان حلماً قد ظل كذلك. يسقط جلال خالد مريضاً ويكون واحد من اسباب مرضه سوء اخبار من احبها وهي سارة اليهودية التي سافرت الى الهند مع ابيها والتقى بها هو خلال الرحلة ، ويقوم احمد مجاهد بالتمسرية عنه ودفعه للحياة العامة من جديد.

يبدأ الجزء الثاني من الرواية بفراق احمد مجاهد لجلال حيث اتجه الى احدى نواحي الفرات ليعمل معلماً بعد ان اتفق وصديقه وثالثهما ك. س بضرورة العمل من اجل العلم في ربوع الوطن ليكون ذلك هادياً من اجل الثورة والتقدم ، وتبدأ رسائله من الجنوب الى جلال خالد لتصور غربة الناس في الريف عن اسباب التقدم ، ووحشة المثقف داخل مجتمع متخلف وياسه ومحاولة حماية ذاته بالقراءة والتفكير

تستمر رسائل احمد مجاهد الى جلال لتكشف جوانب من طباع الريف وعشائره ومتاعب الفلاح داخل النظام الاقطاعي ، فيما تكون رسائل ك. س اليه رسائل

قريبة تتحدث عن الزواج والعاطفة.

واذ تنقطع رسائل احمد مجاهد عن جلال فان محمود السيد يختتم روايته القصيرة هذه برسالة الى احمد يؤكد له فيها استمراره على طريق التكليف الذاتي ومحاولة الخدمة العامة رغم تنكزه لهذا العمل وانقطاعه للعمل الرسمي وتفكيره بالمل وبالعزوجة ونحن لا نجد لاتهامات جلال خالد دليلاً ، فقد انقطع احمد عن الاجابة وانتهت الرواية دون ان نجد لشخصية احمد ما يؤكد استمرارها في طريق العلم من اجل الثورة او التعليم من اجل كسب الرزق ، ولكن احمد مجاهد عبر كل ما وقفنا عليه من احداث (كانت اكثرها رسائل متبادلة لا صيغة درامية) كان الدافع الاساس للشخصية الاساسية للعودة الى الوطن وللعمل في مجال الفكر والثقافة درياً الى التقدم.

إن هذه الشخصية الثانوية التي لا ملامح واضحة لها كانت دافعاً أساسياً لتغيير هدف جلال خالد من السيفر وسبباً في جعله يلتزم بقضايا الوطن والثقافة ، وذلك فهي لم تُرسم لتكون شخصية مساندة تمتلك تأثيراً عادياً بل شخصية لها حضورها داخل العمل الروائي وتأثيرها على بطله سلوكاً واتجهاً.

○ قاسم في « معنا الى الخلق الكبير »

لا نعر على اسم قاسم إلا في صفحة ٢٧ من هذه الرواية القصيرة التي يرويها لنا هو بديلاً عن المؤلف صالح رشيد.

نشر صالح رشيد روايته هذه عام ١٩٤٧ وبداها بجملة تقول « حدث هذا عام ١٩٢٩ » فإذا قرأنا وجدنا فيها صورة عراقية اخاذة تمتلك اساسيات عمل مارك توين في مغامرات توم سوير ورفيقه هكسري فن ، حيث نجد « سلمان » بطلها صبياً يتمتع بنسبة عالية من الذكاء والشقولة ، والقدرة على قيادة ابطال صفه الدراسي في تلك المدينة القريبة من بغداد.

إن تأثيرات مارك توين على صالح رشيد ليست

واضحة تماماً فلا وجود للعبة مولهي وللافاقين والقتلة والنصوص ولا لذلك الجو الخاص بالغابات ولا للعواطف الغريبة الخاصة المتصلة بالمكان والزمان فهـ (عدنا الى الخان الكبير) نكهة أخرى وحياة عراقية خاصة تمتلك تشبعها من تجربة بطل مارك توين من تلك الغزوة الخاصة بالطفولة المغامرة الذكية.

إن (عدنا الى الخان الكبير) رواية قصيرة ظلمها التقاد العراقيون كثيراً فقد تجنبوا (عدا د. عبد الإله وكتب هذه السطور) تحليل أحداثها وتوصيفها كرواية مغامرات لغتية عاشوا حياة نهاية الثلاثينات في مدينة عراقية تعتمد على الزراعة وتسودها علاقات الاقطاع وهيمنة البيروقراطية الوظيفية الممثلة بمدير المدرسة ومأمور مركز الشرطة ومدير الزراعة (التركي) والد الطلاب نظام وشقيقه.

وإذ ينجح المؤلف في تصوير العلاقة الطبقية التي تربط رمز الاحتلال القديم (ابو نظام) بمدير المدرسة فإنه قد نجح كثيراً في خلخلة هيبة وسطوة الادارة التعليمية السيئة في شغب الطلبة الصغار وردهم على قسوة مديرهم بابتكار الاساليب المخرجة التي يجعلون من خلالها درسه لديهم جديماً

إن صورة الخرافة المتمثلة في شيخ (اسبيع) الذي يقرأ على رأس كل كائن ليعطيه العافية حتى الحمار تُخترق وتُشوّه بمرادة الكاتب عندما يرفض حمار مزه ذلك.

إن صالح رشيد يبني علاقة جميلة هي علاقة الطفولة المتخلصة من الرتبة الاجتماعية بين سلمان بطل الرواية وابن حداد المدينة وبين نظام الدين ابن مدير الزراعة التركي الذي يضطر الى مداخنة هذه العلاقة الطيبة بين الصبيين ، تلك العلاقة التي تتعزز إثر وفاة ابنه الثاني وحضور والد عباس مجلس الفاتحة ، وتتعزز بعد ذلك عندما ترى ام نظام الدين صورة وملامح ابنها الفريد في عباس ، وعندما يترك والد نظام المدينة الى استانبول مع عائلته تشتت فجيزة عباس بفقدانه هذا اللون البهي من الصداقة وعودته وصحبه الى المدرسة التي لم يحصل فيها

إلا على الرسوب - بسبب سوء طوية المدير وتمييزه بين الطلبة على اساس اجتماعي.

الخان الكبير في الرواية هو خان مهجور في ركن من المدينة يظل مسرحاً للعب والمرح وللتخلص من رقابة الاهل ، فهو المطهر ومسرح الحياة الآخر في عالم الطفولة ، اما قاسم راوي الحدث فيكفيه ان يكون كذلك ولكنه واحد من المشاركين بحيوية في احداث هذه الرواية القصيرة ، حيث يتابع تحركات عباس ، من استطاعته تشغيل سيارة قديمة الى شغبه داخل الصف الى علاقته المتوترة بوالده الى مراقبته من على شجرة التوت حركة سفر أسرة جلال بك مدير الزراعة ، حتى المشهد الاخير عندما يعلن المدير اسماء الطلبة الناجحين والراسبين ليعود هؤلاء الأخر ومنهم عباس وسلمان وقاسم الى الخان الكبير فيما ينجح خليل بن القاضي وغزاد فهمي وامثالهما من اولاد سراة القوم.

لقد اعطى صالح رشيد لروايته ذات الجو الطفولي المشحون بنكهة خاصة الدقيقة الحوار والوصف والتأثير صورة البناء التربوي المرح وادان من خلالها العلاقات الاجتماعية المرتبكة وعمت روح الجراءة في ادانة التقاليد القديمة والمواصفات الاجتماعية جوانب هذه الرواية المهمة بالقياس الى اربعين عاماً مضت على صدورهما.

لا نعرف الكثير عن صالح رشيد لكن د. عبد الإله احمد يذكر في « فهرست القصة العراقية » ان اول قصة له نُشرت عام ١٩٥٠ في مجلة الهاتف بعنوان « ورقة بلنصيب » وان آخر قصة له نُشرت عام ١٩٥٤ في الهاتف ايضاً بعنوان « سيد الصالون » وهو يطلق على (عدنا الى ...) في فهرسه لفظة (قصتان) فالكتاب يحوي على هذه الرواية القصيرة وقصة أخرى بعنوان « صراخ الديكة » ، والرواية تأخذ ٧٥ صفحة من الكتاب وهو من القطع المتوسط ومداها الحديث مدى رواشي واضح.

إن قاسم في (عدنا الى ...) لا يكتفي بدور الراوية بل هو رئيسي في حركات عباس وتصرفاته داخل المدرسة والمدينة وهو يرقب علاقة نظام الدين بعباس بعين

منطقة تعتقد ان خللاً ما يحدث لحياة عيسى ينتهي
بسر الاسرة التركية الثموت ابنها بايام
ان قاسم يتخذ دوره بحيوية كضمير لاجتمع
الرواية وهو بذلك يمتلك الاكثر من حيوية الشخصية
الثغوية التي تكفي بدور الكشف او الكشف وبذلك
كان لقاسم نظرة الخاص داخل هذا العمل.

○ برلين فقدت هي

(عيسى في شارع شرق)

ظهرت رواية « صيغون في شارع شرق »
بالانكليزية لأول مرة عام ١٩٦٠ ثم ترجمها د. محمد
عصفور الى العربية وصدرت ببيروت عام ١٩٧٤ ،
قبل ذلك كان جبرا قد اصدر « صراخ في ليل طويل »
ثم « السفينة » ، ثم استغل ظل جميل قران بحل
(صيغون) ليفقد وليد مسعود ربما وقته وبيع
عساك لحد ابطال السفينة.

يعيش جميل قران بحل (صيغون) احداث
بغداد وشارع الرشيد الضيق منذ عام ١٩٤٨ ويصور
الروائي حياة مجموعة من المثقفين العراقيين
والفلسطينيين يعمل مدرسا في كلية الآداب بالاضافة
للمساحة وسلمى وتوفيق ومجموعة الشخصيات
التي عاشت في الرواية.

وإذ يشكل الخط الأول من الرواية فكرها
السياسية والاجتماعية والادبية ، يشكل الخط الثاني
العلاقات المتناقضة داخل المجتمع البغدادي شبه
البيوي في الأربعينات وقراء مقاومة المثقفين للاحتلال
الانكليزي المبطن ، وهو خطرسته أيضاً رواية نزموند
ستوارت « فضائح الانكليز ».

هذا الخطان يحيطان تجربة جميل قران
مع سلافة وزواجه منها بعد ذلك وهو يخترق كل تقليد
الامر الثرية ، ولم يكن هدف جبرا من كل ذلك تصوير
علاقة بين شباب وفتاة بل اعطاء تلك الصيغة الشمولية
للفترة التاريخية ولتمثيلها على الظهور.

كان من مجموعة جميل قران ، عدنان توفيق

وحسين وهم مجموعة من الشباب العراقي المثقف وكان
معهم برلين فقدت هذا.

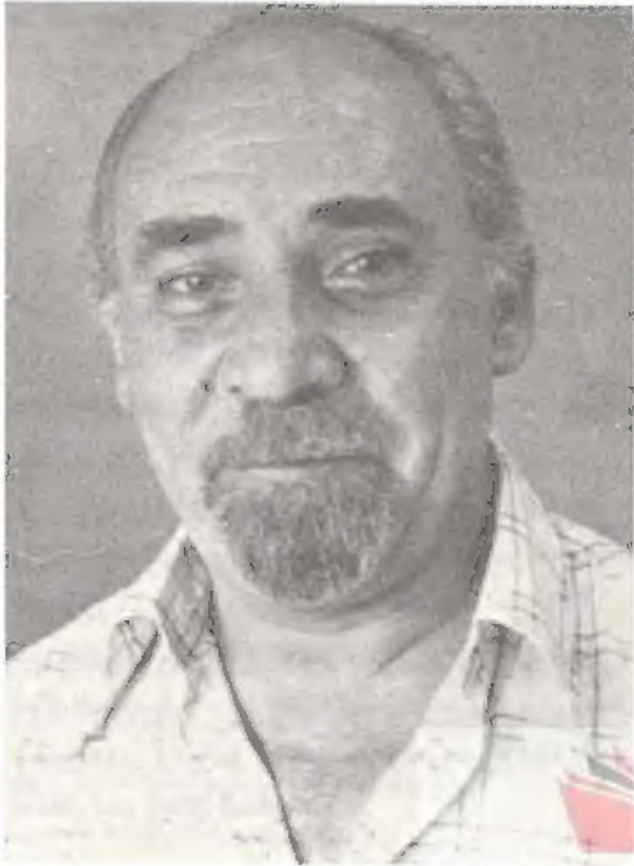
يقصر على عليه جميل قران مع عدنان في حمام
عمومي ويكتشفان انه انكليزي يعيش في بغداد ويريد
التعرف على حضارتها القديمة وحياتها الاجتماعية
(وهو ذات ما رسمته رواية د. ستوارت أيضاً
مع اختلاف الشخصيات والامروحات) ، ويكشف
برايان لهما انه تخرج في اكسفورد في العلم الماضي
وقد درس اللغة العربية وهو يعمل الآن في المصارف
ويريد معرفة الاقطار العربية.

يفتح عدنان في هوية برايان ويتهمه بالانحراف
الجنسي وبالارتباط بالسفارة البريطانية لكن برايان
لا يسمع ذلك فقرأ عدنان كمال لجميل فقط وبرايان
يبحث حتى في قاعة شارع الرشيد عن الاصلية ويدين
شوارع نيويورك البراقة مؤكداً على اصالة الاحياء
الباريسية القديمة.

إن برايان — كما تظهره الرواية — إنسان مثقف
يتحدث عن الشعر الانكليزي حديث عارف ويعجب
بالتخلف الناري في الآراء والشوارع البغدادية مشيراً
الى اصالتها فيما ينقله الشاعر عدنان مؤكداً على انهم
كصنفين يريدون للوطن ان يبقى كما هو ، محتفظاً
بما يفتنه برايان اصالة ، وهو نوع من الثبات
على الماضي فيما يرى برايان ان العراقي يملك حريته
الآن وانه يستطيع ان يضيق الحضارة كما اضاف
قديماً.

إن جميل قران لا يترك ذاته يجادل برايان إذا
تحدث عن سوق الصفاير مع عدنان لو عن الفار
الآزلية باعتبارها جزءاً من اسطورة ملك بابل ودانيال
بل يترك استقلالاً في التحليلات ليتحدث عن هذا ،
ان برايان قد انصرف لذاته في الرواية فهو لا يقبل
الاصالة الشخصية من حوارات الآخرين
ومن تصرفاتهم ووجهات نظرهم بل هو يقدم صورة
التفكير الغربي المستنير ازاء الحضارة والواقع
العربيين.

وتبدو علاقة برايان بالمصارف قضية موهنة
فجبرا في ص ١٣٣ يكشف تفصيلات جديدة عن برايان



يوسف الصالح

هذا ، فهو الآن يدرس التاريخ العربي وهو يتعلم اللهجة المحلية وله دراية واسعة بالآداب العلي والعربي وله بيت في العلوية نقل إليه مكتبته من لندن ، وهو يتحدث مع عدنان بخيبة على موت الحضارات القديمة وضياح آثارها ولا يتدخل في الحدث الأساس الذي قامت عليه علاقة جميل فران مع أسرة الريبض إلا صدفة وفي مجلس عام ، وبذلك كان برايان فلنت مركز استقطاب للنقاش الفكري الذي يدور في طول الرواية وعرضها عن صراع الحضارات والمصالح ، وهو في كل ذلك يبدو صيغة من صيغ النمو الشخصي لشخصية جميل فران الذي هو جبراً ذاته بوجها الأوربي المثلث إلا أنه ليس كذلك بالضبط ، فهو الأستاذ دزموند ستيوارت أستاذ الآداب في كلية الآداب ودار المعلمين العالية (الترمية حالياً) أيام أحداث الرواية حيث كان دوره الأساس ليس في الفعل الدرامي بل في طرح الأفكار ونقلها مع عدنان وتوفيق وحسين وسائر شلة جميل فران الذي نل لا يخوض نقاشاً علمياً على الضد طيلة الأحداث.

ليس من صلب هذا الموضوع أن نناقش مقارنته بين « صيادون في شارع ضيق » رواية جبراً هذه ورواية دزموند ستيوارت « فضائح الإنكليز » لكننا نجد في ضاري وتوفيق في رواية ستيوارت اشباحاً من أبطال « صيادون » بقدر ما اتخذ بطلها « جيس » صورة أخرى شخصية مخالفة لشخصية فلنت في « صيادون » وإن كانت تنبئ بصيغ مشابهة رغم قسمت رواية ستيوارت المتخذة لها مساراً آخر.

○ الأشياء كشخصيات ثاقبة

إذا كانت النخلة الوحيدة رمزاً لاحتباط سليمة الخبلة في « النخلة والجيران » لفرمان لأنها نخلة قمينة تبرك قرب حائط البيت وسط دائرة سوداء فلها تشكل صيغة من صيغ الشخصيات الثانوية وسط هذا العمل الكبير ، فهي صديقة سليمة ، وهي مثلها عاقر مهجورة لكنها خرساء صماء تتحمل كل المياه القذرة التي تلقى في حوضها ، وهي مثلها أيضاً ، إذ يمر

الصيف والشتاء — كما يقول فرمان — دون أن تحمل طلعاً أو تخضر سقفة وهي أيضاً عاجزة مثل سليمة على أن تفعل شيئاً وسط حرب ضروس عامة وحرب ضروس خاصة بسليمة استسلمت فيها.

إن الهاتف في « اللعبة » ليوسف الصالح يتخذ سمات الشخصية المساندة التي لا تتم عملية الصراع الدرامي إلا عبرها فهو الشخصية الثالثة المؤثرة في الحدث بين الطبيب وزوجته فيما تكون اللوحة لدى الرسام صلاح كامل في « الأنهار » للربيعي عالماً من الحطم والذهب خرج الواقع المعاش إلى الصورة الأخرى من الحياة ، ويكون الموقف العام في « الاغتيال والغضب » لموفق خضر ذلك المكان الذي جلس فيه سمير احمد رؤوف مرتين وعبدالرحمن متصور مرات وغيرهما . مكاناً لتصفية الحقيقة وللبحث عنها أيضاً ، فسمير يخاف منه مرة ويستسلم له مرة أخرى بعد أن ارتكب جريمته الوهمية وبدرية تسعى إليهما (سمير وعبدالرحمن في المرة الأولى) هناك رمزاً لاصالة

الهوامش

- (١) البيريس - ر. م - تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة جورج سلام - بيروت - ط ١ - ١٩٦٧ - ص ٤٥١ .
- (٢) المصدر السابق - ص ٤٥١ .
- (٣) المصدر السابق - ص ٤٥٧ .
- (٤) البيوت - ت. م - مقالة : عوليس .. النظام والاسطورة ، من كتاب اشكال الرواية الحديثة - تحرير و. ف. اوكونور - ترجمة نجيب المانع - دار الرشيد - بغداد - ١٩٨٠ ص ١٦٤ .
- (٥) المصدر السابق - روبرت هايمن في الفصل الخاص : دورة اللولب باعتبارها قصيدة .
- (٦) الدريسي - د. محمد رجاء - لورنس ومحفوظ - الكويت - ١٩٨٧ .
- (٧) الموضوع بالاصل محاضرة القاها الكاتب في الموسم الثقافي لاتحاد الاساطير عام ١٩٨٧ وفي قاعته .

- الروايات المذكورة في ثنايا البحث بالإضافة الى :
- ١ - فستان الانكليز او الانكليزي غير المرغوب فيه - ديموند ستيوارت - ترجمة مكي عزيز السرحان - بغداد - ١٩٥٩ - مط البرهان .
 - ٢ - فهرست القصة العراقية - دكتور عبدالإله احمد - اصدار وزارة الاعلام - مط دار الحرية - ١٩٧٣ .
 - ٣ - الرومانس - جلن بير - ترجمة دكتور عبدالواحد لؤلؤة - ضمن موسوعة المصطلح النقدي (ج ١٠) - وزارة الثقافة والاعلام - ١٩٨٠ .

■ اشارة

اتقدم بالشكر للاصدقاء د. سلمان الواسطي
الاستاذ حاتم الصكر . الاستاذ نادر معيوف لمتابعتهم
البحث بروح من الموضوعية والاهتمام مما كان له اكبر
الآثر في فائدة البحث مع ضرورة ذكر اختلافي معهم
في هذه النقطة او تلك .

عراقية بهية ، ومن الموقف وإليه ينتقل الثوار والخونة
والمجرمون العاديون والابرياء ، وموفق خضر يصنع
من كل ذلك حدثاً مهماً يكون الموقف جزءاً أساسياً فيه .



عبد الرزاق الخليلي

تتخذ صورة البئر في « الظالمون » لعبد الرزاق
المطلبي صورة التوق الى الحياة والاصرار عليها ، انها
ليست رمزاً مسانداً بل شخصية حقيقية يدور
على أساسها الصراع وسط الرواية فكشفها يعني الكثير
للقبيبة وظهور الماء يتسرب منها يعطي دلالة الحياة .
إن اشياء متعددة تتحرك داخل الرواية العراقية
كشخصيات ثانوية ومساندة ، قد يرتفع بعضها
الى مستوى الرمز ولكن الكثير منها يقوم بدوره الفاعل
داخل العمل الروائي ، مكناً او شجرة او آلة
او لوحة ، فإيقاع الهور في رواية « ما يتركه الاحفاد
للأجداد » لغازي العبادي ومكانه الحيوي كمسرح
لبعض أرض الرواية وحركة البندقية لدى عبدالخالق
الركابي في روايته « مكبرات عبداله العاشق » تمتدان
الى اكثر من الرمز حياً وإلى اقل منه احياناً لتكونان
نموذجاً للشخصية الثانوية التي تتحرك وتوضح
وتعطي دلالتها الدرامية كفاعل لا كرمز .

إن المهم هنا ان تجعل هذا الاستنتاج مدخلاً
لموضوعات اخرى تنقلش الرواية العراقية لا من خلال
ابطالها الرئيسيين بل خلال شخصياتها المساندة
والثانوية التي بواسطتها تُدار عملية الصراع الدرامي
وينجح الروائي في تقديم تجربته .



